

Biblioteca Essenziale

La filosofia e le arti

Sentire, pensare, immaginare



Stefano Velotti



Editori Laterza

eBook Laterza

Stefano Velotti

La filosofia e le arti
Sentire, pensare, immaginare



© 2012, Gius. Laterza & Figli

Prima edizione digitale febbraio 2012

<http://www.laterza.it>

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Realizzato da Graphiservice s.r.l. - Bari (Italy)
per conto della
Gius. Laterza & Figli Spa

ISBN 9788858103524

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata

Premessa

Esiste una terra di mezzo, terra contesa e talvolta terra di nessuno, che si situa tra la riflessione filosofica e la ricerca empirica: tutte le discipline frequentano quest'area dai confini indefiniti, ma raramente la eleggono a loro terreno di ricerca. Questo libro esplora una porzione di tale *terrain vague*, una porzione delimitata non solo dal riferimento esemplare a quelle 'cose' che chiamiamo opere d'arte, ma anche e soprattutto dal tipo di sguardo che a esse riserva la cosiddetta 'filosofia dell'arte analitica' (cioè quella che si è sviluppata per lo più nei paesi anglosassoni dalla seconda metà del Novecento a oggi). La delimitazione è in parte motivata, ma anche molto arbitraria (dipende da questioni estrinseche di spazio, tempo, economia mentale) ed è tracciata con una certa inevitabile vaghezza: quanto alla motivazione, mi accontento di dire che, essendosi costruita come 'filosofia dell'arte', questa branca della filosofia di tradizione analitica ha per lo più prestato una maggiore attenzione alla concretezza dei fenomeni artistici di quanto abbia fatto l'estetica 'continentale', come riflessione generale sulle condizioni di senso dell'esperienza. (Resta da vedere se per caso una filosofia dell'arte non rimanga debitrice di una riflessione estetica.) Quanto poi alla vaghezza, dirò soltanto che non solo negli ultimi decenni le due tradizioni si vanno ibridando, ma che un comune 'oggetto' di indagine rende quei confini comprensibilmente incerti e approssimativi.

Il comune 'oggetto' di indagine sono le cosiddette opere d'arte. Che siano dipinti o romanzi, danze o installazioni, lavori concettuali o *minimal*, pezzi musicali o performance o poesie – o tutte queste cose insieme e altre ancora –, quelle che chiamiamo 'opere d'arte' sono e restano, per un certo verso, 'cose' (fenomeni o eventi spazio-temporali), come tali suscettibili di analisi empiriche, che entrano a far parte di esperienze molto eterogenee tra loro. Le indagini empiriche ci possono dare informazioni e conoscenze preziose sulla 'cosa' (sulla storia, l'attribuzione, la genesi, i materiali, i significati che la riguardano) e sull'esperienza che ne facciamo (sui meccanismi percettivi, psicologici, neurologici, sui comportamenti e sulle reazioni che la rendono possibile), ma solitamente ci dicono poco o niente della 'cosa' e sulla sua esperienza *in quanto* si pretende che insieme, nella loro interazione, costituiscano anche un'opera d'arte.

A quali condizioni, allora, una 'cosa' è (l'occasione di un'esperienza di) un'opera d'arte? Molti, negli ultimi cinquant'anni, sono stati i tentativi di rispondere a questa domanda, solitamente elencando condizioni presuntivamente necessarie e sufficienti a definirne l'essenza' ('se x soddisfa congiuntamente le condizioni a , b , c , d , ... allora è un'opera d'arte' e l'esperienza che ne facciamo, a certe condizioni, è un'esperienza artistica). Tentativi piuttosto deludenti, tant'è che qualcuno pensa che la domanda sia mal posta, o addirittura che vada rovesciata. Ma anche ammettendo che sia legittima, e che un giorno si fornirà una risposta soddisfacente, il risultato sarebbe che verremmo a conoscere delle condizioni che magari individuerrebbero tutte e sole le opere d'arte, ma *indistintamente*. Delle condizioni, insomma, che definirebbero la classe immensa

delle opere «d'ogni luogo e d'ogni età». Ma se deve valere questo sospetto universalismo dongiovannesco, il suo complemento sarà l'omologante «questa o quella per me pari sono» del duca di Mantova verdiano. Le opere d'arte, infatti, sono state spesso considerate delle quasi-persone dotate di una loro intima individualità, se non di una loro peculiare 'vita'. Analogamente alle persone, le opere patiscono dunque un disconoscimento nell'essere ridotte a numeri in un catalogo di conquiste o nell'apparire come oggetti intercambiabili di un desiderio capriccioso. Dell'eterogeneità e singolarità di ciascuna opera e del suo mondo si farebbe una grande classe omogenea, i cui membri sarebbero indistinguibili ed equivalenti (tutto ciò che avremmo appreso sulla *Scuola d'Atene* di Raffaello equivarrebbe a quel che avremmo appreso su *Natale in casa Cupiello* di Eduardo o sulla saliera di Cellini, ma anche sulla *Sagra della primavera* di Stravinsky e sulla *Divina Commedia*, su *The Greeting* di Bill Viola e sulla *Dolce vita* di Fellini, su *Fillette* di Louise Bourgeois e sul suo ritratto fotografico con *Fillette* sotto il braccio fatto da Robert Mapplethorpe – ammesso che queste siano altrettante opere d'arte alle condizioni date). Se – come ormai è evidente per ragioni storiche e teoriche – ogni 'cosa' (evento, performance, esperienza), a certe condizioni, può essere considerata un'opera d'arte – sempre più al di fuori di ogni stabile 'sistema delle arti' – occorrerà vedere allora non solo se tali condizioni siano specificabili e informative, ma anche se vi siano degli strumenti ulteriori (pubblici, comunicabili, trasmissibili) che aiutino quantomeno ad avvicinarsi alla peculiarità di ciascuna opera, alla sua singolare ricchezza.

Nelle pagine che seguono sarà inevitabile riferirsi – brevemente – alle condizioni che sono state proposte per definire la 'trasfigurazione' di una 'cosa' qualsiasi (di una tela colorata, di una serie di azioni o di segni o di suoni o di immagini, di un oggetto quotidiano o di un animale morto, di un gioco di luci o di un movimento di terra etc.) in opera d'arte. Sarà anche necessario, ma probabilmente più interessante, riferirsi a nozioni che non riguardano solo le cosiddette opere d'arte *in quanto tali*, ma anche fenomeni analoghi e altrettanto eterogenei, a cui tuttavia solitamente non accordiamo lo statuto di opere d'arte. Tuttavia, l'attenzione si appunerà principalmente sull'uso che facciamo di quegli strumenti *ulteriori* che permettono di cogliere *qualcosa* di significativo per ciascuna opera, che entrano nel suo apprezzamento per comprenderla, per farla vivere e permetterle di dispiegare al meglio le proprie potenzialità: per esperirla come opera *d'arte*. Si tratterebbe di individuare dei ponti, dei canali di comunicazione, delle formazioni di compromesso: parole e concetti, atteggiamenti e comportamenti, che dovrebbero permetterci di comprendere e apprezzare ciascuna opera nella sua singolarità. Strumenti, insomma, abbastanza 'sostanziali' e flessibili da essere in grado non solo di adattarsi a ogni contingenza – come il duttile regolo di piombo in uso a Lesbo di cui parlava Aristotele – ma anche di illuminare qualche tratto non troppo generico della sua fisionomia individuale. Alcuni di questi strumenti – se esistono e se funzionano – possono essere visti come parte degli attrezzi a disposizione di ogni esperienza di un'opera, dagli apprezzamenti più informali e coinvolti all'interpretazione più controllata e riflessa, fino alla critica e alla valutazione esplicita.

Di questi attrezzi non esiste una scienza, e neppure una disciplina. Sarebbe meglio parlare semmai di un bricolage concettuale ed emotivo, di una serie di esperimenti da fare in prima persona su fenomeni legati da qualche analogia, da

somiglianze di famiglia, da tratti che riaffiorano qua e là. *Non*, però, procedendo a caso, ma guidati da qualche idea che riguarda addirittura l'esperienza umana in generale, e il ruolo che l'arte può giocare al suo interno o ai suoi limiti, nella contemporaneità. Il lettore dovrà dunque adattarsi a un percorso sussultorio, in cui occasioni contingenti e singolari si alternano a riflessioni teoriche con pretese generalissime, talvolta intrecciandosi e illuminandosi a vicenda, o sovrapponendosi. Sarebbe insomma illusorio aspettarsi l'emergere di un disegno sistematico, e meno che mai esauriente, ma mi auguro che questo itinerario erratico tra il singolare e il generale, tra opere e concetti, contingenze e teorie (o quasi-teorie), possa favorire qualche esercizio di attenzione, un senso di orientamento, un po' di soddisfazione.

Nel primo capitolo ho cercato di descrivere a grandi tratti alcune differenze tra il punto di vista di un filosofo 'continentale', di un filosofo 'analitico' e di uno storico dell'arte. Questo capitolo si conclude con un'ipotesi di lavoro che apre al capitolo successivo: nell'ipotesi che ogni opera d'arte possa essere compresa come una forma di rappresentazione, che cosa dobbiamo intendere con 'rappresentazione'? Il secondo capitolo offre una ricognizione delle teorie più influenti, in ambito analitico, su un tipo particolare di rappresentazioni, quelle pittoriche. Sono teorie abbastanza note a chi ha un po' di familiarità con questo ambito di studi, ma è utile averle presenti per capire come possono e come non possono contribuire alla comprensione di casi concreti, delle opere nella loro singolarità.

È per questo motivo che, nel terzo capitolo, per introdurre il ruolo decisivo giocato dall'immaginazione nell'esperienza in genere e nell'esperienza dell'arte in particolare, inizio presentando proprio delle esperienze determinate: a cominciare da ciò che si prova a patire immediatamente e dolorosamente una bruciatura, cerco di capire come questa sensazione si possa complicare, trasformare e stratificare, grazie al lavoro dell'immaginazione, in rappresentazioni sempre più complesse. Ma il caso concreto più coinvolgente e significativo che propongo è, credo, quello dell'incontro con la piccola scultura di Louise Bourgeois intitolata *Janus Fleuri*, a cui è dedicato il paragrafo 3.3. Innanzitutto, è una scultura che mi piace molto (e ho scoperto poi che era molto amata anche dalla sua autrice) e nel testo provo a spiegare perché; ma è anche l'occasione che permette di mettere a nudo i limiti delle teorie della rappresentazione visiva ricordati nel secondo capitolo e, per contrasto, l'importanza del ruolo giocato dall'immaginazione nella comprensione e nell'apprezzamento di un'opera nella sua concretezza e unicità. Sulla scorta di quest'opera, e della recente 'svolta immaginativa' che ha investito gran parte delle ricerche angloamericane compiute negli ultimi anni in ambito estetico, il capitolo si chiude con una perlustrazione dei problemi e delle risposte che questa 'svolta' ha permesso di formulare o riformulare in maniera nuova.

L'ultimo capitolo, infine, è dedicato alle diverse modalità in cui le opere possono attivarsi – e quindi vivere come opere – nell'incontro con il loro pubblico, cioè, potenzialmente, con ciascuno di noi. E anche qui parto da un caso concreto, avendo incontrato, in un recente lavoro di Marzia Migliora per il Museo del Novecento di Milano – *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia* –, un luogo in cui l'apprezzamento delle opere viene a sua volta 'messo in opera' in modo esemplare. Da qui, dalle forme più partecipative di

apprezzamento, mi sposto su quelle forme solitamente considerate più distaccate e controllate, trovando però nel grande critico Leo Steinberg la testimonianza di un'attività critica certamente controllata dal punto di vista intellettuale, ma al tempo stesso profondamente coinvolta, sentita e compresa nella sua importanza. Intorno a questi due fuochi così eterogenei – la recente opera di Marzia Migliora, la grande lezione critica di Leo Steinberg – ho tentato di tracciare in breve la parabola dell'apprezzamento, dell'interpretazione, della valutazione, del giudizio. Profondamente fraintesi e screditati negli ultimi decenni, i problemi legati alla natura e alla funzione dei giudizi estetici e delle valutazioni critiche sembrano essere ora ricomparsi sia nel dibattito filosofico analitico, che li aveva banditi come insignificanti, sia in quello artistico e pubblicistico, che li aveva fraintesi come preferenze idiosincratiche o, all'opposto, come pronunciamenti di una ragione illusoriamente autonoma e sovrana. Forse il recente riaccendersi dell'interesse per questi temi è il sintomo di una rinnovata consapevolezza del ruolo insostituibile del giudizio, e della necessità di una divisione dei poteri, non solo in politica, ma anche all'interno delle diverse sfere di produzione culturale.

Ringraziamenti

In alcuni paragrafi di questo volume ho fatto riconfluire, liberamente rielaborate, parti di alcuni testi da me precedentemente pubblicati. Li elenco qui di seguito in ordine cronologico, grato ai curatori e agli editori per avermi offerto la possibilità di affrontare in quelle sedi alcuni aspetti particolari dei problemi trattati in questo volume.

«Il giudizio di gusto», in P. D'Angelo (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari 2008, pp. 140-172; «Arti visive», in P. D'Angelo (a cura di), *Le arti nell'estetica analitica*, Quodlibet, Macerata 2008, pp. 47-75; *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint 84, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo 2008; «Per un giudizio estetico 'thick'. Steinberg, Johns e l'arte contemporanea», in G. Di Giacomo e L. Marchetti (a cura di), *L'oggetto nella pratica artistica*, numero monografico di *Paradigmi*, XXVII, n. 2, n.s., aprile-settembre 2010.

1. Un paio di scarpe e altri enigmi

1.1. Scarpe

Tra i due poli in cui ci muoviamo, l'empirico e il filosofico, il primo è solitamente considerato quello che ci aiuta a mantenere il più a lungo possibile i piedi per terra. E cosa c'è di più legato al suolo, di terra terra, di un paio di scarpe? Chiunque possiede uno o più paia di scarpe e sa di che cosa sto parlando: mezzo, accessorio, merce, protesi, ornamento, segno di distinzione, strumento, feticcio, manufatto tra i più antichi dell'umanità (pare che il primo paio di scarpe risalga, come le prime pitture rupestri, al paleolitico superiore), le scarpe, per quanto conoscano infinite fogge e molteplici funzioni, sembrano avere un margine di variabilità limitato dalla loro funzione primaria: si devono poter calzare. Semmai, imbrogliando le carte, si può dire che fanno eccezione le scarpe fuori scala e le scarpe dipinte, mentre si situano in una zona incerta quelle che si presentano come scarpe-opera-d'arte[1].

Molti sapranno già che la scelta di partire dalle scarpe non è orientata tanto dalla loro posizione terra terra, quanto da una disputa, diventata ormai un luogo comune filosofico, che ha coinvolto due celebri filosofi europei (o 'continentali') del Novecento – Martin Heidegger e Jacques Derrida – e un famoso critico d'arte americano di origine lituana, Meyer Schapiro. La disputa ha avuto vasta eco, è approdata su Wikipedia[2], è diventata l'oggetto di una mostra[3], e qui ne darò solo un brevissimo resoconto perché non interessa in quanto tale, ma solo in quanto può servire a distinguere diversi 'stili di pensiero' o, nel caso specifico, diversi modi di accostarsi alle opere d'arte. Quelle scarpe, infatti, non solo sono entrate anche nel dibattito analitico, ma continuano a essere una sorta di cartina di tornasole per studiosi di provenienze molto diverse.

In prima approssimazione, si può dire che le letture talvolta splendide e illuminanti che alcuni filosofi continentali hanno dato di un'opera d'arte o di un corpus di opere sono al tempo stesso idiosincratiche e dotate di pretese universali, più o meno aderenti alla singolarità dell'esempio prescelto e insieme esposizioni di un intero sistema di pensiero che va molto al di là della singola opera (i casi più memorabili che mi vengono in mente sono, oltre a quello di Heidegger e Van Gogh, quelli di Merleau-Ponty e Cézanne, Foucault e Velázquez, Deleuze e Bacon, Adorno e Mahler, Gadamer e Celan...). Ciò non è necessariamente un male, né forse è qualcosa di evitabile – alcune di queste letture, come si suol dire, sono 'magistrali' – ma rende difficile, anche se *non* impossibile, dare una fisionomia a quegli strumenti concettuali mediani che abbiamo deciso di provare a mettere in luce. L'estetica analitica (o meglio, si vedrà, la 'filosofia analitica dell'arte') – che rispetto ai livelli di raffinatezza dell'estetica filosofica continentale sembra ogni tanto imboccare noti vicoli ciechi o scoprire l'acqua calda – ha però diversi pregi, tra cui anche quello di aver spesso mirato ad articolare pazientemente e sistematicamente quella terra di mezzo che i filosofi continentali attraversano di slancio, facendone magari terra bruciata o proprietà privata, ma senza

preoccuparsi di tentarne una mappatura riutilizzabile. Essendo concepita come un'impresa collettiva, sul modello delle scienze, la filosofia analitica ha anche la peculiarità di convogliare le ricerche dei singoli su problemi comuni, su casi condivisi, che vengono dibattuti per decenni sulle riviste (in particolare sui due organi principali dell'estetica analitica, il *Journal of Aesthetics and Art Criticism* e il *British Journal of Aesthetics*), permettendo un confronto più agevole che nella tradizione 'continentale'.

Cominciamo dunque dalle scarpe. In uno dei suoi testi più noti e influenti, risalente agli anni 1935-36, Martin Heidegger si interrogava su *L'origine dell'opera d'arte* e ripercorreva, a uso del lettore, quei circoli in cui si avvolge il pensiero – già messi in luce da Hegel nelle sue lezioni di estetica – quando intende tematizzare l'arte: per parlare di arte dobbiamo infatti aver presenti delle opere d'arte, ma per sapere che tali opere sono opere *d'arte*, dobbiamo sapere che cosa è arte, né ci è d'aiuto ricorrere alla nozione di artista perché si presuppone che sia qualcuno che è autore di opere *d'arte*, e saremmo da capo. Heidegger propone allora di partire dall'analisi di una cosa qualsiasi. Non è forse vero, infatti, che le opere d'arte sarebbero 'cose' dotate di un supplemento di speciali proprietà? Ma anche questa strada si rivela presto intransitabile, perché sembra che la tradizione filosofica, in due millenni di storia, non sia riuscita ancora a mettere a punto una concezione soddisfacente di 'cosa'. E se non riusciamo a comprendere che cosa è una 'cosa', come potremmo pretendere di comprendere su questa base che cosa è un'opera d'arte, se questa sarebbe innanzitutto una 'cosa' a cui si aggiungerebbero alcune speciali proprietà? Heidegger decide allora di rivolgersi direttamente a una cosa banalissima, a uno strumento, senza il filtro delle concezioni filosofiche tradizionali, per interrogarla di nuovo. E sceglie un paio di scarpe. Heidegger, però, non prende il primo paio di scarpe a portata di mano (le sue o quelle di sua moglie), ma un paio di scarpe dipinte da Van Gogh. Di qui si sviluppa un'analisi vertiginosa, che innanzitutto ribalta l'impostazione iniziale: non è l'apparente evidenza di una 'cosa' qualsiasi che ci può permettere di capire che cos'è un'opera d'arte (una cosa *più* altre proprietà), ma è l'opera d'arte che ci permette di capire che cosa è una cosa. L'opera, infatti, «espone un mondo» e «pone-qui la Terra»: è a partire dall'opera che si dispiega un mondo storico-culturale e, al tempo stesso, l'opera non si risolve nel mondo che ha originato, non si dissolve in una rete di significati, di concetti, di pratiche, ma presenta un nucleo irriducibile e inanalizzabile, una sua opaca 'materialità', una «Terra». Anzi, è proprio la sua «terrestrità» che per la prima volta fa risplendere i materiali dell'opera, che in questa non vengono propriamente «usati», ma si manifestano come tali proprio grazie alla loro «messa in opera». Di qui, Heidegger arriva a concludere che l'opera d'arte è «la messa in opera della verità». Quale verità? Non la verità di una proposizione, per esempio, come quando si dice che l'asserzione 'fuori piove' è vera se corrisponde alla realtà (se in effetti fuori piove), ma una verità che è «disvelamento», manifestazione dei caratteri fondamentali di un'epoca, che, per esempio, vincolano ciò che in quell'epoca è senso comune, o ciò che è possibile che venga accettato come verità scientifica, o, potremmo dire, condizionano i modi in cui si possono articolare forme di vita diverse.

Questo brevissimo resoconto non fa giustizia in alcun modo al saggio di Heidegger, che qui non intendo ricomprendere ma solo usare opportunisticamente. È vero che le nozioni di Mondo e di Terra, se

adeguatamente interpretate, mi forniscono un orizzonte prezioso dentro cui inquadrare i miei incontri con quelle che consideriamo solitamente opere d'arte. Anche l'idea che un'opera sia la «messa in opera della verità» mi costringerà a pormi delle domande significative. Però, nonostante Heidegger non si limiti a fare l'esempio di Van Gogh, ma anche quello di un tempio greco e poi di molte poesie, io dovrò faticare non poco a 'mettere in opera' le sue analisi nell'incontro con 'cose' che, insieme a molti altri miei contemporanei, considero a buon diritto opere d'arte del mio tempo: leggo 2666 di Bolaño, vedo ancora una volta *Eyes Wide Shut* di Kubrick, mi imbatto in quella sorta di gigantesco fagiolo riflettente che è *Cloud Gate* di Kapoor, o leggo e osservo quella serie di possibili risposte a una lettera di abbandono che è *Prenez soin de vous* di Sophie Calle, o ascolto *Estudando o Pagode* di Tom Zé, o assisto alla performance *Balkan Baroque* di Marina Abramovic' (tanto per nominare alcune 'cose' eterogenee che consideriamo solitamente opere d'arte contemporanee), e la riflessione heideggeriana appare, a dir poco, molto remota. Tra il romanzo di Bolaño, il film di Kubrick, l'opera di Kapoor, quella della Calle, quella di Tom Zé o la performance di Abramovic', da un lato, e gli strumenti che mi offre Heidegger, dall'altro, devo cercare di costruire molti passaggi intermedi, per vedere se e come, di volta in volta, si «espone un mondo» e si «pone qui una Terra», o se e come venga eventualmente «messa in opera la verità». O forse queste nozioni valgono solo per «la grande arte»? Ma, a parte ogni altra considerazione, come faccio a decidere quale arte è «grande» e quale è «media», «ordinaria», «minore»?

E le difficoltà non finiscono qui: siamo sicuri che nella lettura di Van Gogh da parte di Heidegger abbiamo assistito a un incontro reale tra un'opera nella sua singolarità e un pensiero filosofico in atto? C'è qualche ragione per dubitarne. Il primo a farlo è Meyer Schapiro: «Il professor Heidegger non ignorerà il fatto che Van Gogh ha dipinto più volte scarpe di questo tipo, ma non specifica quale sia il dipinto al quale si riferisce, come se le diverse versioni fossero intercambiabili e ci presentassero un'identica verità»[4]. «Questa o quella per me pari sono»? Di fronte alla risposta abbastanza evasiva di Heidegger, Schapiro riesce a restringere la rosa degli otto quadri di scarpe a tre[5]. Ma anche tre sono troppi e il problema resta. Non è forse vero che un'opera d'arte è qualcosa di singolare? Che una piccola modifica può farne un'opera diversa? A quale singolarità si stava riferendo Heidegger? A una sorta di identikit composto nella sua mente a partire dalla sovrapposizione di tre opere diverse? Un'opera sarebbe qualcosa di indeterminato che sta nella mente del fruitore? Dove finirebbe quella specifica materialità 'terrestre' che, per esempio, fa risplendere i colori? Sembra che Schapiro abbia molte ragioni dalla sua. Qualcuno, però, potrebbe pensare: davvero è così importante che Heidegger specifichi a quale dei tre possibili dipinti di Van Gogh si riferisce? In fondo si tratta di quadri simili, con un soggetto simile, eseguiti da una stessa mano. L'effetto, ai fini della riflessione di Heidegger, sarebbe più o meno lo stesso. A parte il fatto che il primo a non essere d'accordo sarebbe Heidegger stesso, credo ci siano buoni argomenti per sostenere che una condizione imprescindibile per apprezzare un'opera sia considerarla nella sua singolarità e, di conseguenza, farne esperienza in prima persona. Ma qui si aprono altre questioni importanti, che tratteremo nei capitoli 3 e 4.

1.2. Storici dell'arte e filosofi

Gli storici dell'arte hanno un rapporto almeno ambivalente con i filosofi. Da un lato ne sono attratti, dall'altro li detestano (e i filosofi per lo più ricambiano). Faccio un solo esempio recente, scelto quasi a caso, che ha la peculiarità di riguardare proprio la disputa Heidegger-Schapiro-Derrida[6], e che sembra riassumere in una voce anonima un'opinione diffusa:

Si possono [...] incontrare analisi di opere d'arte tanto in Heidegger, quanto in Foucault, Deleuze o Merleau-Ponty, per non citare che alcuni esempi. Ma se tutti questi filosofi hanno proposto delle interpretazioni di opere d'arte, resta il fatto che l'arte non è mai stata per loro uno scopo, l'oggetto stesso dell'interrogazione filosofica, ma solo il suo mezzo. Attraverso l'arte, essi si domandano in realtà altre cose[7].

E questa brutta abitudine non sarebbe certo solo di oggi, perché avrebbe il suo capostipite addirittura in Kant («il fatto che Kant ignori quasi tutto dell'arte è una questione ormai nota da tempo»[8], afferma con singolare sicurezza Jacqueline Lichtenstein). Ma quel che il caso Heidegger-Schapiro-Derrida insegnerebbe, sarebbe che in realtà la filosofia non ha nulla di specifico da dire sulle arti, «anche se ciò non significa che essa non abbia nulla da dire sull'arte e sull'attività artistica in quanto tale»[9]. Curiosa concessione: se si arriva a dire qualcosa di interessante sull'arte e l'attività artistica, ciò non permetterà di comprendere meglio anche le opere d'arte? E come si farebbe a dire qualcosa di sensato sull'arte senza una conoscenza delle arti? E infatti, l'idea che circola in molta letteratura è questa: da un lato ci sarebbe l'estetica – che non avrebbe nulla da dire sulle arti –, dall'altro ci sarebbe una filosofia dell'arte che, al pari della filosofia del diritto, della matematica, delle scienze, può essere praticata a condizione di conoscere «la storia e la teoria delle arti».

È precisamente ciò che distingue le riflessioni di filosofi come Goodman, Danto o Levinson, rappresentanti di quella nuova generazione di filosofi che si richiamano alla tradizione analitica e che assumono l'arte come oggetto specifico della loro investigazione filosofica. Sono tutti filosofi che fanno filosofia dell'arte, come altri fanno epistemologia o filosofia politica. Quindi la filosofia dell'arte è divenuta oggi una disciplina specifica[10].

I tre autori nominati nel brano citato sono noti rappresentanti di quella tradizione analitica a cui ho deciso di restringere grosso modo l'ambito di questo volume, per ragioni analoghe a quelle appena ricordate. Ma mentre la filosofia può scegliere di riflettere sugli oggetti più diversi, se ha qualcosa di specifico da dire, a me resta più di un dubbio sull'idea che si dia una 'filosofia dell'arte' come 'disciplina specifica'. Ci tornerò. Ma intanto, nel caso dell'arte, è facile vedere che non è così evidente cosa significhi che essa debba essere «l'oggetto specifico della [...] investigazione filosofica». Certo, anche l'epistemologia e la filosofia della politica hanno un qualche margine di vaghezza quanto al loro oggetto (le scienze e la politica), ma siamo abbastanza d'accordo sul fatto che le scienze riguardano la conoscenza della realtà e la politica i modi in cui gli uomini progettano e organizzano il loro vivere associati. E le opere d'arte? Quale sarebbe la loro specificità? Forse la loro struttura materiale? Quella formale? La loro genesi? I loro significati? La bellezza? Il fatto che le chiamiamo 'opere d'arte'? Il loro valore o la loro funzione? Quale valore o quale funzione? Tutti questi elementi (abbastanza vaghi e discutibili all'infinito) entreranno pure nella 'specificità'

dell'arte, ma poiché questa non costituisce un 'genere naturale' (come i mammiferi o come l'acqua), né le opere d'arte costituiscono senz'altro una classe di oggetti facilmente riconoscibile (come quella, per dirne una, di un corpus di leggi), non è affatto chiaro cosa significhi che «la filosofia dell'arte è diventata oggi una disciplina specifica». Né una definizione pragmatica o istituzionale regge più di tanto. I luoghi tradizionali non sono certo una garanzia: entrando in un museo o in una galleria, oggi, non si sa neppure se quelli che ci sembrano lavori in corso costituiscano un'installazione 'artistica' o il rimedio a un'emergenza idraulica, e cose analoghe si ripetono per i volumi contenuti negli scaffali di una libreria o per i prodotti esibiti nelle sale cinematografiche o teatrali. Mentre luoghi meno istituzionali ci gettano nel dubbio per ragioni opposte: le nostre numerose rotatorie, che sostituiscono sempre più spesso i semafori agli incroci stradali, ospitano al loro interno aiuole, giardinetti o collinette o recinti in cui si esercita di solito una dubbia 'arte pubblica'; gli aerei in partenza, gli ascensori e i supermercati sono oggi luoghi deputati all'ascolto musicale; i ristoranti più alla moda e i 'boutique-hotel' sono arredati con 'arte contemporanea'. La cosiddetta arte non sta e non deve certo stare soltanto nei suoi luoghi istituzionali, né è riconducibile a un qualche sistema delle arti che ne faciliti l'identificazione. E ancora: quando parliamo di arte, parliamo di attività, di artefatti, o solo di opere 'riuscite'? Se parliamo di attività, dovremo parlare di attività *artistiche*, perché, come accade anche per gli artefatti, non tutte le attività lo sono. E allora dovremo identificare solo le opere 'riuscite'? Come vedremo, molti si oppongono a questa identificazione tra 'artistico' e 'artisticamente riuscito'. Ma se ora improvviso qualche nota al pianoforte, o mi alzo e faccio un balletto, o spennello una tela, davvero siamo obbligati a dire che sto facendo dell'arte, benché magari brutta? Qualcun altro potrebbe dire che le mie attività non sono arte, ma altro, anche se sono attività che solitamente vengono svolte all'interno di specifiche forme d'arte. O forse, come credo, la questione è mal posta, i termini usati sono equivoci, e parlare *propriamente* di 'arte' implica parlare *anche* necessariamente d'altro?

Intanto, per restare alla nostra disputa sulle scarpe, a parlare subito d'altro, in un certo senso, è lo stesso Schapiro: i tre dipinti a cui Heidegger potrebbe far riferimento mostrerebbero «chiaramente» delle scarpe dello stesso artista, non di un contadino o di una contadina. Su questo 'conflitto d'attribuzione' si soffermerà a lungo Derrida nel suo saggio (continuando a 'parlare d'altro'), ma qui a noi per ora interessa un'altra notazione cruciale di Schapiro: «Non trovo nulla nella fantasiosa descrizione di Heidegger delle scarpe *rappresentate* da Van Gogh che non avrebbe potuto essere immaginato guardando un paio di scarpe da contadino *reali*»[11]. Infatti, anche

immaginando un dipinto di Van Gogh di un paio di scarpe da contadina [...], Heidegger avrebbe mancato un importante aspetto del dipinto: la presenza dell'artista nella sua opera. Nel suo resoconto del quadro ha trascurato l'aspetto personale e fisiognomico presente nelle scarpe che le rese un soggetto così capace di assorbire l'artista (per non parlare dell'intima connessione del quadro come opera dipinta con i suoi peculiari toni, le sue forme e le pennellate che ne costituiscono la superficie)[12].

I filosofi, almeno da Platone in poi, si sono occupati della natura delle immagini dipinte, ma credo che la concentrazione di studi sulla natura dell'immagine pittorica a cui assistiamo nell'ambito della filosofia dell'arte

analitica da alcuni decenni sia un fenomeno inedito. Il sospetto avanzato da Schapiro – molto discutibile –, secondo cui Heidegger avrebbe potuto dire le stesse cose che ha detto sulle scarpe *dipinte* da Van Gogh anche su un paio di scarpe *reali*, nella prospettiva della filosofia dell'arte analitica sarebbe sconcertante. Esiste infatti un intero settore, molto prolifico, della riflessione analitica sull'arte, il cui oggetto è la *depiction* o la *pictorial representation*, cioè la natura della rappresentazione pittorica, il diverso modo in cui la percepiamo rispetto alla percezione delle cose reali, il modo in cui 'raffigura' la realtà, se e perché significa quando non è mimetica o raffigurativa, il ruolo che in essa può giocare la superficie dipinta nella sua materialità (i «toni», le «forme», il tipo di pennellata), il rapporto tra il soggetto dipinto, il suo contenuto pittorico e i tratti materiali che lo costituiscono etc. Scriveva per esempio 'l'analitico' Flint Schier una ventina d'anni fa:

Il problema più importante di un'estetica della rappresentazione – che è anche uno degli enigmi centrali dell'estetica in generale – può essere facilmente compreso se si considera un famoso dipinto di quello che è, evidentemente, un paio di scarponi da contadino [...]. Non sono interessato a controversie storico-artistiche sul dipinto, ma – come Heidegger e Derrida – a una questione filosofica. La questione è questa: che senso o che valore ha guardare il dipinto di Van Gogh? Un paio di vecchi scarponi, normalmente, non è un oggetto che suscita vive suggestioni estetiche, morali o epistemiche. Perché, allora, il dipinto di Van Gogh dovrebbe interessarci? Che cosa aggiunge l'arte di Van Gogh alla semplice esperienza di guardare degli scarponi per far sì che l'esperienza di guardare il quadro sia toccante e importante?[13]

Una domanda analoga è possibile trovarla già in Aristotele e, forse, un'attenta reinterpretazione della *mimesis* aristotelica permetterebbe di arrivare a una risposta soddisfacente. Ma è tipico della filosofia analitica non impegnarsi, solitamente, in complesse questioni interpretative, ma tentare di affrontare il problema in maniera più diretta, magari avvalendosi di argomentazioni della tradizione filosofica. Questo atteggiamento può essere rischioso (interpretazioni affrettate di grandi classici, riproposizione di luoghi comuni manualistici, provincialismo filosofico), ma talvolta è non solo liberatorio, ma fecondo: implica un impegno a pensare in prima persona, con gli strumenti che si hanno, in riferimento a fenomeni del proprio tempo, mettendo direttamente in gioco se stessi. Inoltre, formulando chiaramente la domanda, è possibile precisarla ulteriormente, restringendone o ampliandone i riferimenti. Per esempio, un altro estetico analitico, Dominic Lopes, a dodici anni di distanza da Schier, la ripropone focalizzandola ulteriormente:

Schier si chiede «che cosa *aggiunge* l'arte di Van Gogh alla semplice esperienza di guardare degli scarponi per far sì che l'esperienza di guardare il quadro sia toccante e importante». Benché questa sia una domanda legittima, la cui risposta contribuisce a dar conto pienamente dei fattori propriamente in gioco nella valutazione dei dipinti, evita il vero enigma della *mimesis*. Il quadro di Van Gogh è toccante in parte perché induce un'esperienza come quella di guardare delle vecchie scarpe. Tuttavia, guardare delle vecchie scarpe non è toccante. È qui che l'enigma ci afferra, e non possiamo liberarcene enumerando caratteristiche non mimetiche dei dipinti che compensino l'ovvietà del loro soggetto[14].

Lopes sta dicendo che non possiamo risolvere questo enigma appellandoci a fattori certamente importanti nella valutazione delle immagini dipinte, ma che nulla avrebbero a che fare con la loro funzione mimetica, come per esempio le caratteristiche formali e materiali (proprio quelle evocate da Schapiro: i colori, le forme, la tessitura), o quelle storiche o biografiche, o magari l'efficacia (un cambiamento nel modo di pensare della gente).

Oppure, invece che ristretta all'«enigma della *mimesis*», la domanda di Schier può essere estesa. E se arrivassimo ad ammettere che ogni opera d'arte è necessariamente una rappresentazione, ci sarebbe ancora spazio per tutta una serie di ulteriori domande che si situano tra la relativa specificità della rappresentazione pittorica (che al suo interno presenta a sua volta una variegata articolazione: pittura figurativa, non figurativa, ornamentale, materica, polimaterica, bidimensionale, tridimensionale etc.), e la generalità delle rappresentazioni artistiche: in che cosa differiscono delle rappresentazioni di scarpe dipinte e delle rappresentazioni di scarpe (de)scritte? A proposito di queste ultime, si potrebbe ricordare quello che forse è il più breve racconto mai composto (che una sorta di leggenda metropolitana attribuisce a Hemingway): *For sale: baby shoes, never worn* (Vendesi: scarpe da bambino, mai indossate). In che senso potremmo parlare di 'rappresentazione' nel caso di questo microracconto? Siamo sicuri che ogni opera d'arte sia una rappresentazione? Qui, con 'rappresentazione', non bisogna intendere una 'raffigurazione' (magari realistica, figurativa, illusionistica), ma semplicemente qualsiasi cosa o traccia materiale che, pur essendo un 'pezzo' di realtà (un tratto di matita o di inchiostro, dei colori, dei suoni, della creta o del bronzo, un movimento etc.), è al tempo stesso anche 'a proposito' della realtà e, in questo senso, la 'rappresenta'. La risposta allora sembra essere ovvia: ogni forma artistica dovrà essere in qualche modo una 'forma simbolica', dovrà significare qualcosa, essere 'a proposito di' qualcosa, quale che sia il suo medium. Ma non sembra più così ovvia appena parliamo di musica[15], o anche di architettura, oppure consideriamo certe opere che sembrano presentarsi proprio come 'pezzi di realtà': i *readymades* in tutte le loro varianti (anche verbali e sonore), la pittura più materica, le arti ornamentali, gli happening, le performance o altre 'situazioni' programmaticamente antirappresentative.

1.3. «Cosa» reale, «cosa» dipinta, «cosa» descritta

Per alcuni autori, veramente, la risposta non è ovvia nemmeno nel caso delle scarpe dipinte da Van Gogh. Lo storico dell'arte della Columbia University David Freedberg, per esempio, che è interessato allo studio storico-antropologico delle reazioni che si danno in presenza di immagini, vede come un «impaccio» l'idea – accettata come senso comune nella modernità – che occorra «distinguere tra il modo in cui percepiamo i quadri (e l'effetto che essi hanno su di noi) e il modo in cui percepiamo e siamo influenzati dal mondo reale attorno a noi»:

Il problema sta precisamente nella maniera in cui reagiamo a un oggetto privo di interesse che venga rappresentato [...]. La reazione non dipende solo dal modo in cui esso è dipinto, né dalla misura del successo con cui esso imiti di fatto la realtà – come se la nostra reazione alle scarpe dipinte da Van Gogh [*Scarpe*, 1887] si riferisse solo alla qualità delle pennellate o, quanto a questo, agli affascinanti accidenti sulla superficie del cuoio

vecchio e stagionato! Diventa così irrilevante la vecchia insistenza per cui «le condizioni in cui vediamo un mondo rappresentato, dipinto con colori materici su una superficie piatta circondata da una cornice sono fondamentalmente diverse da quelle in cui vediamo il mondo vero», e lo stesso vale anche per la conclusione secondo cui «ciò limita l'illusione del dipinto in un certo numero di modi importanti, ma dà anche alla pittura la sua potente efficacia unicamente pittorica».

Freedberg, insomma, è convinto che sia «venuto il momento di ammettere la possibilità che le nostre reazioni alle immagini siano dello stesso ordine delle nostre reazioni alla realtà»[16]. Dunque, se avessimo di fronte a noi le scarpe della contadina (o di Van Gogh) avremmo la stessa reazione che abbiamo di fronte alle scarpe dipinte? Presa nella sua letteralità, questa posizione è troppo assurda per essere discussa senza altre considerazioni: le differenze sono evidenti, a cominciare dal fatto ovvio che le prime le potrei calzare o tirare a qualcuno, mentre le seconde no (potrei tirare un quadro, non un paio di scarpe: ma l'offesa non avrebbe lo stesso valore simbolico). Evidentemente Freedberg cerca di contestare una modalità di apprezzamento delle immagini che ritiene parziale, senza porsi troppi problemi circa la consistenza stessa dell'opera. Ma ci sono autori che contestano con altri argomenti l'idea che tutte quelle che consideriamo opere d'arte siano rappresentazioni di qualche genere.

Il concetto di rappresentazione come 'imitazione' sembra impraticabile per molti motivi, storici e teorici: anche senza approfondire troppo, sembra evidente che parlare di imitazione per un monocromo di Ad Reinhardt o per *Music for Marcel Duchamp* di John Cage richiederebbe troppe forzature. Ma se estendiamo il concetto di 'rappresentazione' in modo da ricomprendere ogni relazione di 'rappresentanza', è evidente che non dobbiamo più preoccuparci di questioni mimetiche, perché possiamo dire tranquillamente che x rappresenta y anche se l'opera in questione (x) non ha alcuna relazione mimetica con ciò a cui rimanda (y), così come delle pedine su una scacchiera non devono mimare necessariamente dei battaglioni per rappresentarli e permettere il gioco, o così come l'espressione «*baby shoes*» non ha alcuna somiglianza con delle scarpe da bambino. Così allargata, però, la nozione di rappresentazione sembra essere troppo ampia per esserci di aiuto nel caso delle opere d'arte (comprende infatti ogni tipo di segni, che però, via via che si allontanano da un riferimento mimetico ai loro 'oggetti', hanno in misura crescente bisogno di codici o di convenzioni per essere usati come tali). Ma, inaspettatamente, le obiezioni arrivano anche dal versante opposto: c'è chi sostiene che neppure una nozione così generale di rappresentazione sia in grado di comprendere tutte quelle cose, testi inclusi, che chiamiamo opere d'arte: «La basilica di San Pietro non sta per la casa di Dio; è la casa di Dio», scrive per esempio Noël Carroll. L'esempio però non è irresistibile, e dunque Carroll si affretta ad aggiungere che è soprattutto l'arte moderna e contemporanea a rendere inadatta la nozione di rappresentazione per poterne fare una condizione necessaria di ogni opera d'arte: non è forse vero che molta musica, molta arte performativa, ma anche tutta la pittura o la scultura astratte non rappresentano nulla ma sono solo «occasioni per esperienze di percezione concentrata»?[17] E non dovremmo forse dire lo stesso di tutta l'arte decorativa, quando sembra offrire solo pattern di forme ripetute senza pretese significanti?

Al contrario di quanto pensano questi ultimi autori, credo che la nozione di rappresentazione sia indispensabile per ogni opera d'arte, per il semplice motivo

che non siamo disposti a rinunciare all'idea che un'opera d'arte – anche se non si esaurisce in una lista di significati – significa comunque qualcosa, che è tale se sollecita un'interpretazione, e che niente può significare o essere interpretato se non è una rappresentazione. Ma che cos'è una rappresentazione?

2. Rappresentazioni

2.1. Rappresentazioni visive

Esistono rappresentazioni mentali e rappresentazioni che sono fuori della mente, accessibili a tutti, pubbliche. Le prime comprendono genericamente sensazioni, percezioni, immagini, ricordi, pensieri, desideri, sogni, costruzioni linguistiche. Le seconde nascono dalle prime, richiedono un medium diverso da quello del cervello e della mente di chi le intrattiene, le produce e le elabora, e tornano a essere elaborate dalle rappresentazioni mentali di chi le recepisce. Mentre dobbiamo presupporre che molti animali elaborino diverse forme di rappresentazione, è molto probabile che solo l'animale umano sia capace di produrre rappresentazioni di rappresentazioni, di usare le proprie rappresentazioni in modi diversi, di elaborare le proprie rappresentazioni mediante altre rappresentazioni, sia mentalmente che fuori della mente.

Quando pensiamo a rappresentazioni che sono accessibili a tutti, pubbliche, incarnate in un certo medium fisico che si trova fuori della mente, pensiamo di solito a rappresentazioni visive. Naturalmente esistono molti modi di rappresentare oggetti ed eventi del nostro mondo, che coinvolgono sensi e competenze diversi da quelli della vista. Ma forse il prototipo della rappresentazione, anche nel campo delle arti, è quello delle arti visive. E noi partiremo da qui, per vedere se e come il modello della rappresentazione visiva sia plausibile, in che modo possa essere compreso, e se sia generalizzabile ad altre modalità rappresentative.

Tuttavia, è necessaria qualche precisazione preliminare. In primo luogo, non sappiamo neppure bene come distinguere le arti visive dalle altre arti: il fatto che si rivolgano alla vista sembra più un'indicazione pragmatica alla buona che un criterio di classificazione. La scultura e la pittura, per esempio, saranno anche 'arti sorelle', ma la prima si realizza in tre dimensioni, mentre la seconda è bidimensionale (almeno finché i confini della bidimensionalità vengono mantenuti; ma la pittura, come è noto, li ha trasgrediti intenzionalmente in molti modi e, nel Novecento, nonostante le poetiche puriste di alcuni critici influenti, Clement Greenberg in testa, ha ibridato i *media* pittorici tradizionali con elementi eterogenei, di modo che il confine tra pittura, scultura, architettura etc. è diventato, in alcuni casi, molto incerto). D'altra parte, il richiamo ai valori tattili, o alla sinestesia, è centralissimo in molti artisti e teorici della pittura. Il processo di produzione della fotografia, per non dire del cinema, non permette certo un'assimilazione con la pittura o con la scultura in virtù del comune rivolgersi al senso della vista; se è per questo, poi, anche la danza si rivolge in gran parte alla vista, ma solitamente non è considerata un'arte visiva ma un'arte performativa, come il teatro. Per non parlare della Land Art, della Body Art e delle loro declinazioni, della videoarte, delle installazioni, dell'arte interattiva, relazionale, o magari dell'architettura, e delle ibridazioni tra tutte queste forme.

In secondo luogo, se il riferimento al principale organo di senso coinvolto non è

affatto dirimente per determinare uno specifico oggetto, anche i criteri di tipo ontologico – quelli volti cioè a specificare i modi d'esistenza in cui le opere d'arte esistono – non sembrano meno problematici. Se pure, per esempio, prendiamo per buona una distinzione apparentemente semplice, come quella tra opere d'arte singole e opere d'arte multiple, la maggior parte dei dipinti cadrà probabilmente nella prima categoria (a parte le opere concepite già come multipli, potremmo avere delle copie, magari indistinguibili, di un quadro, ma non nello stesso senso in cui diciamo che un libro ha avuto una tiratura di 10.000 copie o che un film è stato distribuito in 100 copie), ma la stessa cosa non può essere detta per le stampe o per le sculture di fusione; la distinzione singolo/multiplo non permette di far cadere nella stessa classe una polaroid (singola, essendo priva di un negativo), una fotografia su pellicola (multipla, ma analogica) e una digitale (multipla, ma, appunto, dotata di una matrice numerica discreta). Il che potrebbe anche essere un vantaggio, ma non aiuterebbe a stabilizzare la nostra nozione intuitiva e vaga di 'arti visive'. E che dire di un progetto architettonico? Un disegno può essere realizzato in edifici multipli, e tuttavia, se gli edifici, come si potrebbe ragionevolmente sostenere, sono sempre *site-specific*, possiamo forse considerarli semplicemente delle esecuzioni del disegno (nel senso in cui si parla di diverse esecuzioni di una stessa sinfonia), o dobbiamo considerarli come opere singole? Anche i tentativi di arrivare a una sicura classificazione ontologica delle opere d'arte non sono dunque molto promettenti per i nostri scopi.

In terzo luogo, le questioni ontologiche ci permettono di vedere un altro problema di grande importanza: ammettiamo, per ipotesi, che riusciamo a delineare un'ontologia soddisfacente e informativa di ogni singola arte (un'ontologia della pittura, una della scultura, una dell'architettura, una della letteratura, una del cinema etc.), o di gruppi di arti (per esempio, proprio quelle 'visive'). In che senso avremmo costruito delle ontologie dell'*arte*, e non invece delle ontologie di classi di artefatti (un'ontologia dei 'dipinti', che comprende allo stesso titolo quelli di bambini della scuola materna e quelli di Klee, quelli dei pittori della domenica e quelli di Renoir, i 'monocromi' prodotti dall'imbianchino sulle pareti della mia stanza e quelli di Ad Reinhardt, i quadri di Vermeer e quelli del suo falsario Van Meegeren etc.)? Tutti 'dipinti', tutti esempi di 'arti visive', certamente. Ma solo a patto che la parola 'arte' venga qui intesa indifferentemente nel suo senso premoderno di *techné*, di tecnica più o meno sviluppata, più o meno riconducibile a certe conoscenze e abilità. Ma non è questo, solitamente, quel che ci interessa quando parliamo di 'arti visive': solitamente, con questa espressione ci riferiamo a opere d'*arte*, dove 'arte' è intesa in senso estetico-moderno, come qualcosa dotato di un particolare valore culturale o simbolico, o di una peculiare concentrazione di senso, o di una messa in questione di tale senso o valore.

In quarto luogo, si potrebbe decidere di lasciare sullo sfondo la questione delle arti visive e del loro statuto artistico, e di limitarsi – almeno provvisoriamente – alla pittura, al problema della *depiction* (è sotto questa parola chiave che troveremo numerosi articoli e libri che nella tradizione analitica si occupano di pittura), e poi, singolarmente, della scultura, dell'architettura, e così via, per tutte quelle arti che siamo disposti a chiamare senza forzature 'arti visive'. Pragmaticamente, questo modo di procedere può essere conveniente. Ma anche in questo caso non sarà facile distinguere o tenere separati piani di indagine diversi:

una 'estetica analitica della pittura' è difficilmente trattabile senza far riferimento alle teorie della percezione o dell'immaginazione, anche per la crescente permeabilità, negli ultimi decenni, della filosofia analitica alle scienze cognitive, una permeabilità impensabile quando il paradigma analitico dominante era quello della 'svolta linguistica'[18] (e la filosofia dell'arte era per lo più una filosofia del linguaggio della critica d'arte); al tempo stesso, contributi molto significativi per un'estetica della pittura vengono da ricerche che hanno pretese generali, che avanzano cioè pretese di validità per ogni forma di rappresentazione o per tutte le forme d'arte, e non avrebbe senso escluderle da una ricognizione in ragione della loro generalità (anzi, al contrario).

Ciò non vuol dire che ciascuna forma d'arte non abbia le proprie peculiarità e i propri problemi specifici, ma la rappresentazione pittorica può essere un buon punto di partenza.

2.2. Che cos'è un dipinto?

Si è detto che una considerazione ontologica – da molti considerata primaria e preliminare a qualsiasi altro tipo di indagine filosofica – difficilmente potrà mettere capo a una dottrina unitaria di quelle che il discorso comune identifica solitamente, e con inevitabile vaghezza, arti visive. Ma qui può essere utile vedere come emerge tale eterogeneità, a livello ontologico, a partire dal caso centrale dei dipinti.

Partiamo da un dipinto qualsiasi, e anzi proprio da uno dei tanti dipinti considerati senza troppi dubbi 'un'opera d'arte' di un grande maestro: *La caduta di Icaro* di Bruegel il Vecchio[19]. Si tratta di un dipinto a olio eseguito da Pieter Bruegel intorno al 1560 (con un'approssimazione di una decina d'anni) su una tavola di circa 48x30 cm, conservato a Bruxelles, nei Musées Royaux des Beaux-Arts. Menziono quest'opera, dandola per nota, anche se non l'ho mai vista dal vero, ma solo in riproduzioni fotografiche analogiche (stampate su carta) e digitali (facilmente reperibili su internet). Avendone viste alcune riproduzioni e avendo letto qualcosa che la riguarda, credo di poterla riconoscere, se messa a confronto con altre opere di Bruegel o di altri autori. Sulla base di queste informazioni e dei materiali a mia disposizione, posso dire grosso modo ciò che raffigura: in primo piano, un contadino che ara un campo; sullo sfondo, un grande sole giallo e il mare, solcato da un veliero che sembra in procinto di abbandonare la costa; accanto al veliero, si riconoscono appena due piccole gambe che spuntano dall'acqua. Conoscendo il titolo del dipinto e la storia di Icaro, identifico le gambe con le gambe di Icaro che è caduto in mare.

Non posso dire però di conoscere senz'altro quest'opera, o di averne fatto un'esperienza diretta (esperienza considerata solitamente necessaria, a differenza di quanto accade per altri oggetti, per poter dire di conoscere un'opera d'arte) o di averla potuta apprezzare pienamente: l'opera, infatti, si trova in un museo di Bruxelles che non ho mai visitato e ho molte ragioni per credere che un'osservazione diretta dell'originale mi rivelerebbe elementi che sfuggono all'esame delle riproduzioni. Nel caso di un'opera dipinta, infatti, non è deciso quali tratti percettivi, anche minimi, sono da pertinentizzare. Sul mio tavolo, c'è una copia di una commedia cinquecentesca, *La mandragola* di Machiavelli, scritta in Italia una quarantina di anni prima che Bruegel dipingesse *La caduta di Icaro*. Anch'essa è considerata dai più, senza troppi dubbi, un'opera d'arte e, così come

La caduta di Icaro è menzionata nella maggior parte dei manuali di storia dell'arte, *La mandragola* è menzionata nella maggior parte dei manuali di storia della letteratura o del teatro. Non ho idea di dove si trovi il manoscritto autografo e, per quanto mi riguarda, potrebbe essere anche andato perduto. Tengo solo al fatto che i filologi possano assicurarmi, oltre ogni ragionevole dubbio, che il testo che ho sul mio tavolo è proprio quello uscito dalla testa e dalla penna di Machiavelli. Ho letto e riletto la commedia, insieme a qualche saggio critico che la riguarda, e posso dire di conoscerla piuttosto bene e che una contemplazione delle sue pagine originali non potrebbe rivelarmi, molto probabilmente, nulla di più di quel che posso ricavare dalla lettura della mia copia. Se qualcuno mi chiedesse dove si trova quest'opera di Machiavelli, troverei la domanda piuttosto enigmatica. Potrei rispondere: qui sul mio tavolo, in qualsiasi biblioteca che ne possiede una copia, in libreria. A meno che la domanda non intenda suggerire il fatto che l'opera è tale solo in quanto viene messa in scena. In fondo, una commedia è scritta, solitamente, per essere rappresentata, anche se 'una pessima *Mandragola*' non costituisce solitamente un giudizio negativo sull'opera, ma solo su una sua specifica rappresentazione teatrale. L'opera, insomma, sembra non identificarsi con le sue repliche (cartacee o performative). Tanto è vero che se un amico belga, poniamo, me la chiedesse in prestito, penserei innanzitutto a mandargliela per posta, o a regalargliela tramite Amazon – e non a organizzare una tournée teatrale –, mentre sarebbe comunque strano se gli chiedessi in cambio di mandarmi in prestito il dipinto di Bruegel o di regalarmelo. Se la mia copia della *Mandragola* andasse perduta o distrutta, nessuno direbbe che è andata perduta o distrutta *La mandragola* di Machiavelli, cosa che invece si direbbe nel caso della *Caduta di Icaro*. Da questa circostanza si potrebbe trarre allora la conclusione che, mentre l'opera d'arte pittorica è identica all'oggetto fisico (la tavola in legno dipinta da Bruegel), l'opera d'arte letteraria non lo è. E sostenere magari che questa esista solo nella mia mente, o nella mente di tutti i suoi lettori o, più semplicemente, nell'insieme di tutte le sue copie, manoscritto originale incluso.

Si potrebbe continuare quasi all'infinito a esplorare le nostre intuizioni, o il senso comune, riguardo alle differenze tra opere d'arte letterarie (o, per altro verso, performative) e opere d'arte pittoriche (o, più in generale, visive), ma quel che ci interessa è vedere in quali categorie ontologiche si è cercato di inserirle. Lasciando le opere letterarie, musicali, performative etc. sullo sfondo, proviamo a identificare il modo in cui esiste l'opera pittorica di Bruegel nota come *La caduta di Icaro*.

Cominciamo col chiederci se è poi del tutto plausibile quel che a prima vista sembra incontestabile: davvero l'opera di Bruegel *La caduta di Icaro* è identica a quella tavola con sopra quei colori a olio? Fin dai primissimi contributi analitici sull'ontologia delle opere d'arte, i dubbi sull'ipotesi che l'opera d'arte sia identica all'oggetto fisico (la cosiddetta «ipotesi dell'oggetto fisico»)[20], sembrano concentrarsi sulle arti diverse dalla pittura, come la poesia, la musica o la letteratura: il fatto che io consideri una copia in volume della *Mandragola* come l'opera stessa (una copia nel senso di un esemplare di una certa tiratura di copie, e non una copia nel senso di un falso), ma al tempo stesso so che distruggere il volume non significa distruggere l'opera, mi spinge a elaborare o usare dei concetti che salvino l'identità e insieme la differenza tra il volume materiale (la copia, il libro) e l'opera in quanto tale. Uno strumento tratto dalla linguistica

sembra offrirsi subito come possibile soluzione di questo dilemma. Il filosofo americano Charles S. Peirce aveva coniato infatti la distinzione tra *type* e *token* (tipo e sua 'realizzazione', 'istanziamento' o 'replica') per spiegare il rapporto, per esempio, tra la parola 'esempio' (un *type*) e le sue 'realizzazioni' in questa stessa frase che ho appena scritto (due *tokens*). Cancellare o distruggere il *token* non significa distruggere il *type*, anche se il *type* si realizza nei suoi *tokens*. Non mi addentrerò qui nelle differenze tra *types* e universali, o sui diversi modi di pensare la relazione tra *type* e *token*. Basti dire che nel caso di un'arte che produce dei particolari concreti, delle entità individuali, come sembrano essere i dipinti, la distinzione tra *type* e *token* sembra non avere ragion d'essere, e l'identificazione di questa opera d'arte con l'oggetto materiale sembrerebbe non lasciare residui.

Eppure, le cose non sono poi così semplici: sembra abbastanza intuitivo, per esempio, non considerare tutte le proprietà dell'oggetto fisico come proprietà dell'opera d'arte (il telaio in legno, o la superficie del retro di una tavola dipinta, o il suo peso, sembrano non essere rilevanti per l'identità dell'opera in quanto opera d'arte), di modo che si potrebbe essere tentati di distinguere – anche nel caso delle opere che sono particolari o individui – un 'oggetto fisico' da un 'oggetto estetico' (o, senz'altro, da un'opera d'arte) solo in parte identico al primo.

Nel libro in cui viene coniata l'espressione «ipotesi dell'oggetto fisico», Richard Wollheim discute a più riprese questi problemi, senza giungere però a una soluzione univoca. Le difficoltà dell'«ipotesi dell'oggetto fisico» nel caso delle opere che si presentano come particolari risiede, secondo Wollheim, nel fatto che ciascuna opera possiede «proprietà rappresentative» o «espressive» che l'oggetto fisico non possiede: chi appena comprende *La caduta di Icaro* di Bruegel potrà dire che si tratta di un'opera toccante, perfino straziante, incentrata sul contrasto tra la tragica fine di Icaro (la fine delle più ambiziose aspirazioni umane) e l'indifferenza degli uomini che proseguono nelle loro attività quotidiane nella luce del tramonto, mentre è evidente che la tavola e i colori a olio stesi su di essa non sono toccanti e strazianti, né sono incentrati su alcunché; o, ancora, si potrà magari dire che la *Pietà* di Michelangelo in San Pietro è un'opera viva e delicata, mentre il blocco di marmo, in effetti, non è vivo né molto delicato.

Restando alla storia della scultura, si potrebbe fare anche un esempio più recente, che occupa contemporaneamente una posizione liminare, estrema, paradossale (rispetto alla maggioranza delle altre opere), ed esemplare (per molti artisti, critici e teorici): *Fountain* di Marcel Duchamp consiste, come è noto, in un comune orinatoio di porcellana, esposto in posizione ruotata di 90° rispetto a quella prevista dal suo uso come articolo sanitario, firmato da Duchamp con lo pseudonimo di R. Mutt e datato 1917. Come si sa, l'originale (immortalato in una nota fotografia di Alfred Stieglitz) è andato perduto; ma tale circostanza non ha gettato nella disperazione nessuno, visto che il 'gesto' poteva essere ripetuto dal suo autore o da altri – come infatti è accaduto – senza modificare sostanzialmente lo statuto dell'opera. Dunque, almeno in questo caso, sarebbe ancora più difficile sostenere l'«ipotesi dell'oggetto fisico», visto che – per quanto non si tratti di un'opera letteraria o musicale, ma 'materiale' – la perdita e la sostituzione dell'oggetto fisico non ha comportato davvero la perdita e la sostituzione dell'opera (così che l'opera di Duchamp si avvicina allo statuto ontologico della *Mandragola* e si allontana da quello della *Caduta di Icaro*).

Qui, dunque, abbiamo un'unica 'cosa' (un orinatoio semirovesciato, firmato e datato, a quanto pare, senza troppa cura) in cui si potrebbero riconoscere almeno due o tre 'oggetti', ciascuno dei quali dotato di una diversa ontologia, e tuttavia 'incorporati' nella stessa 'cosa': non solo l'oggetto fisico (che, per le ragioni accennate, non è coincidente con l'opera) e quello estetico, ma forse, stando per esempio ad Arthur Danto, un ulteriore 'oggetto', cioè quello artistico: le proprietà rilevanti di quell'opera d'arte di Duchamp non sarebbero infatti né quelle primarie, fisiche (il peso, la dimensione etc.) o secondarie (il colore), né quelle estetiche (se intese come quelle proprietà – terziarie, secondo alcuni – che possiamo riconoscere, per esempio, nella bellezza della ceramica, o nella eleganza della forma, che lo avvicinerebbero magari a una scultura di Brancusi, non più di quanto però lo avvicinerebbero alla bellezza di un oggetto naturale), ma quelle propriamente ed esclusivamente artistiche, che per Danto coincidono con proprietà semantiche 'incarnate'. Dire o insinuare, come ho fatto qualche riga sopra, che l'opera di Duchamp consiste in un 'gesto', esclude per esempio che la si possa assimilare a un oggetto fisico o che si possa parlarne in termini di lucentezza – dato che sarebbe molto strano dire che il 'gesto' di Duchamp, in cui consisterebbe l'opera, sarebbe lucente – e sarebbe allora evidente che «l'opera in quanto tale ha proprietà che gli orinatoi in quanto tali non hanno», perché è di tale opera, e non di un orinatoio, che si potrebbe dire che «è ardita, impudente, irriverente, umoristica e intelligente»[21]. Ciò significa, secondo Danto, che anche le qualità estetiche non entrano necessariamente nell'ontologia di un'opera d'arte: possono anche entrarci, ma solo *dopo* che si è stabilito che una certa cosa è un'opera d'arte e *quale* opera d'arte è. Ciò significherebbe che non solo un'opera d'arte – per quanto fisicamente e percettivamente indistinguibile da un oggetto qualsiasi – non è identica a quell'oggetto in quanto oggetto fisico e estetico (non ne condivide le proprietà), ma che la sua ontologia non può essere basata essenzialmente neppure sulle sue qualità sensibili, percettibili (che potrei attribuire anche a un oggetto materiale). L'ontologia di opera d'arte dipenderebbe invece dalle sue proprietà artistiche, che sono proprietà *relazionali*. Così come, percettivamente o esteticamente, nulla cambia in un uomo che acquista la proprietà relazionale della paternità – ma cambia tuttavia il suo stato giuridico, psicologico, esistenziale etc. –, anche l'opera d'arte sarebbe tale solo grazie a un certo numero di proprietà relazionali rigorosamente inosservabili: per esempio, il suo concernere qualcosa (la sua *aboutness*, il suo essere a-proposito-di), il che solitamente fa sì che un'opera abbia un titolo, o sia magari priva di titolo (a differenza dell'oggetto materiale per il quale la questione del titolo non si pone), e che sia dunque *una rappresentazione* (anche se non necessariamente una rappresentazione 'figurativa' o visiva); la sua storia di produzione (intenzionale e non casuale, avvenuta in un certo momento storico, in un certo contesto, e sullo sfondo di certe teorie); la sua appartenenza a una tradizione; il suo dipendere essenzialmente da una interpretazione che riconosca 'nell'oggetto' una determinata opera d'arte; il suo avere una struttura retorica (che attiva lo spettatore) e una irriducibile qualità espressiva e stilistica (su questa proprietà dovremo tornare). Di tutte queste condizioni, non prive di problemi e tensioni interne, qui ci interessa in particolare quella che lega l'ontologia dell'opera d'arte a un'interpretazione: differenziando l'opera dall'oggetto fisico, l'interpretazione non arriva a cose fatte, ma decide di *quale* opera si tratti, di quali siano le sue proprietà artistiche pertinenti. Per riprendere il caso di *Fountain*: la lucentezza della ceramica, o la sua capacità di rispecchiare l'ambiente circostante, per

esempio, identificano un'opera diversa da quella che possiede le proprietà che può possedere un gesto, e queste a loro volta saranno diverse se l'opera in questione viene vista come una metafora: l'orinatoio *come* fontana, che implicherà la partecipazione attiva di uno spettatore-*performer* maschile. E infatti questa interpretazione-attivazione dell'opera non è mancata nella storia della ricezione di *Fountain*: nel 1993, al Carré des Arts di Nîmes, la 'esegue' Pierre Pinoncelli, un *performer*-interprete la cui interpretazione sembra non aver riscosso molti consensi, tanto che gli è valsa una condanna penale e civile. Viene in mente l'antirappresentazionalismo di Freedberg, che proponeva di guardare le scarpe di Van Gogh come un paio di scarpe reali. Ma sarebbe un errore: Pinoncelli non aveva scambiato *Fountain* per un orinatoio, ma intendeva precisamente attivare la metafora che *Fountain*, per quanto materialmente indistinguibile da un banale orinatoio, *rappresenta*. Non solo, dunque, qualsiasi 'cosa', a certe condizioni, può funzionare come una rappresentazione, ma sembra che di fronte a una stessa 'cosa' che viene considerata un'opera d'arte, non sia affatto scontato *dove* si collochi o *quando* si dia effettivamente l'opera d'arte. Se sposassimo l'interpretazione di Pinoncelli – forse neppure lontana dalle intenzioni dell'artista – *Fountain* diventerebbe un'opera solo nel momento della sua attivazione, nel momento in cui funziona come opera, così come avremmo qualche dubbio a considerare veramente qualcosa come un'automobile se questa non possedesse un motore che la facesse muovere 'da sola', se cioè non potesse essere 'attivata' in quanto automobile.

Ma prima di affrontare la questione di *dove* o *quando* si dia un'opera, è necessario soffermarsi ancora su distinzioni di grana più grossa. Abbiamo visto come Danto individui una serie di proprietà relazionali che varrebbero per qualsiasi opera/rappresentazione (visuale o non visuale). Un altro protagonista della tradizione analitica, il filosofo Nelson Goodman (collezionista e produttore lui stesso di alcune opere) ha proposto una grande divisione ontologica interna al mondo dell'arte (o meglio, delle forme simboliche o delle rappresentazioni): quella tra opere *autografiche* e opere *allografiche* [22]. Le opere autografiche esigono, come proprio criterio di identità, il ricorso alla conoscenza della loro storia di produzione, mentre quelle allografiche esigono soltanto un'identità di notazione e di compitazione. Per esempio: nel caso della *Caduta di Icaro* può accadere che un falsario produca una copia (un falso, appunto), e che magari io – messo di fronte all'originale e alla sua copia – non sia in grado di distinguere le due opere. Ciò non può accadere nel caso della *Mandragola*, dove l'identità dell'opera è garantita da una corretta notazione, cioè dal fatto che ogni copia del testo ha la stessa compitazione della *Mandragola* di Machiavelli. A prima vista, sembra che lo spartiacque tracciato da Goodman sia solo un'altra versione della distinzione tra opere e generi artistici che invocano un ricorso alle categorie complementari di *type* e *token* (opere musicali, letterarie, stampe etc.) e opere singolari, per le quali quella distinzione non è pertinente. Ma a ben guardare le cose non stanno così. Goodman sa bene che la distinzione tra opere autografiche e opere allografiche non è sovrapponibile a quella tra opere singole e multiple. Per esempio, un'opera figurativa può essere autografica e tuttavia essere multipla: è il caso di una stampa, dove la sua storia di produzione (il suo derivare da una lastra incisa originale) è decisiva per l'identità dell'opera.

Come si è accennato, poi, Goodman trae dalla sua distinzione tra opere d'arte autografiche e allografiche un'ulteriore conseguenza: le prime possono essere

falsificate, le secondo no. La ragione è evidente: se per le prime vale la storia della loro produzione, nel caso di opere che hanno una storia di produzione diversa (anche se finora sono apparse a tutti percettivamente indistinguibili), si avranno due opere diverse (o magari un originale e un falso, e le differenze potranno apparire in futuro e influenzare a loro volta il modo di percepire certe opere). Tali condizioni non sussistono, evidentemente, per le opere allografiche, dove la storia della produzione non avrebbe rilevanza, mentre tutto quel che conta è l'identità della compitazione (con la conseguenza, controintuitiva, che se cambiamo una sola virgola della *Mandragola* avremmo un'opera diversa). Su questo punto, tuttavia, diversi autori[23], sollevano un'obiezione importante: una poesia scritta oggi che, per una strana combinazione, risultasse graficamente uguale a una poesia elisabettiana, avrebbe un'identità diversa rispetto a quest'ultima. Il caso più famoso, da questo punto di vista, è quello discusso su versanti opposti da Goodman e da Danto e che riguarda il *Pierre Menard, autore del Chisciotte* di Borges: Menard (uno scrittore novecentesco inventato da Borges) avrebbe scritto il suo *Chisciotte* coincidente in tutto e per tutto con quello di Cervantes, ma, secondo Danto, avrebbe scritto un'opera totalmente diversa da quella di Cervantes, per stile (arcaizzante), significati (la sua *aboutness* comprenderebbe certamente anche il capolavoro di Cervantes), riferimenti (la sua Spagna sarebbe anche «la terra di Carmen») etc., mentre per Goodman si avrebbe un'unica opera (l'opera di Menard sarebbe solo un altro esemplare dell'opera di Cervantes). In sostanza, per Danto, chi oggi dipingesse una copia accuratissima della *Caduta di Icaro* – al punto da renderla percettivamente indiscernibile da quella di Bruegel – potrebbe trovarsi nella stessa situazione del Menard autore del *Chisciotte* inventato da Borges. Nei due casi, sarebbero le proprietà relazionali (autorialità, intenzionalità, contesto storico etc.) a decidere dell'identità dell'opera, mentre per Goodman tali condizioni varrebbero solo per le opere autografiche, in quanto nel caso del romanzo, per esempio, testo e opera coinciderebbero.

Ciò che si è detto dei dipinti può essere esteso abbastanza agevolmente anche alle opere scolpite o modellate (mentre le sculture prodotte mediante fusione pongono altri problemi, simili a quelli posti dalle stampe). Nel caso dell'architettura, Goodman tende a considerarla un'arte allografica, imputando però alla variabilità del suo linguaggio notazionale la possibilità che si crei un «divorzio fra l'identità dell'opera e la sua produzione particolare» (come fanno bene gli architetti, spesso furiosi per le realizzazioni 'infedeli' dei loro progetti), e anche Wollheim esita tra il considerarla un'arte che produce opere come *tokens* di un *type*, o invece come un'arte che produce opere individuali. Molto dipenderà dalla «teoria» dell'autore: «I materiali di costruzione, o i suoi metodi nascosti, o il luogo, o le rifiniture, sono proprietà essenziali dell'opera architettonica, o sono invece semplicemente proprietà di questo o quell'edificio che esemplifica l'opera così come accade a un *token* di un *type*?»[24].

2.3. Che cosa vediamo quando guardiamo un dipinto?

La discussione sullo statuto ontologico dei dipinti (o delle altre arti visive) fin qui ricostruita è sufficiente a fornirci lo spunto per un'ulteriore serie di questioni di vasta portata. Ammettiamo, per esempio, che ogni dipinto – figurativo o non figurativo – rappresenti qualcosa, sia 'a-proposito-di' qualcosa o, detto altrimenti,

che abbia potenzialmente dei significati che non risultino da proiezioni incontrollate, a differenza del muro imbiancato della mia stanza o di una tela che sia stata imbrattata casualmente in un incidente domestico. È questa la ragione, come abbiamo accennato sulla scorta di Danto, per cui ci aspettiamo che un dipinto abbia un titolo, o ci interroghiamo perché sia senza titolo o *Senza titolo*, mentre questa domanda non sorge per il muro imbiancato o la tela accidentalmente imbrattata. Come accade, allora, che guardando dei colori stesi su una tela noi vediamo un paesaggio con un agricoltore che ara in primo piano e, sullo sfondo, il mare, la luce del sole, un veliero che si allontana e Icaro che annega? O, detto altrimenti: come è possibile riconoscere dei contenuti, dei significati (e magari dei valori) a partire dalla percezione di linee, forme e colori? Dovremmo indicare il fattore determinante nella *somiglianza* tra l'immagine dipinta e la realtà? O invece la somiglianza non svolgerà alcun ruolo, e si tratterà di indicare diverse modalità di *riferimento* al reale, analoghe a quelle di una lingua (i cui segni non significano certo per somiglianza con i loro referenti)? O bisognerà invece formulare uno specifico *modo di vedere* o di *esperire*, o magari ripensare l'antica dottrina della *mimesi*? O, forse, la domanda di partenza si rivelerà mal posta, e guardare e 'leggere' un'immagine dipinta non richiede niente di tanto diverso da ciò che è richiesto dal percepire la realtà?

Partiamo da quella che appare come l'ipotesi più semplice: sappiamo bene che il contadino, l'aratro, il mare, il sole, la nave e le gambe di Icaro dipinti su una tavola da Bruegel non sono reali e sono fatti di colori a olio stesi su una superficie bidimensionale, e tuttavia li vediamo come se fossero reali perché *somigliano* ai rispettivi oggetti reali. La somiglianza, in altri termini, sarebbe il fattore determinante grazie a cui disegni, dipinti e sculture rappresentano qualcosa. Tuttavia, secondo molti autori – Goodman in testa – questo è il «modo più ingenuo di concepire la rappresentazione». L'idea che «*A* rappresenta *B* se e solo se *A* somiglia apprezzabilmente a *B*», ovvero «*A* rappresenta *B* nella misura in cui *A* somiglia a *B*» è tanto diffusa quanto sbagliata. Basti considerare alcune delle conseguenze che ne deriverebbero:

Un oggetto somiglia a se stesso al massimo grado, ma raramente rappresenta se stesso; la somiglianza, a differenza della rappresentazione, è riflessiva. Ancora, diversamente dalla rappresentazione, la somiglianza è simmetrica: *B* è simile ad *A* tanto quanto *A* è simile a *B*, ma, mentre un quadro può rappresentare il duca di Wellington, il duca a sua volta non rappresenta il quadro. Inoltre, in molti casi nessuno fra due oggetti molto simili rappresenta l'altro: nessuna delle automobili che escono da una catena di montaggio è il ritratto di alcuna delle altre [...]. Con ogni evidenza, la somiglianza, quale ne sia il grado, non è una condizione sufficiente per la rappresentazione[25].

Si noti che Goodman non esclude che vi sia somiglianza tra la rappresentazione e il rappresentato, ma esclude che la somiglianza sia sufficiente o necessaria a spiegare la rappresentazione. La critica sembra devastante, anche perché è evidente che, in generale, tutte le cose somigliano a tutte le altre cose sotto un qualche profilo, e comunque un quadro somiglia molto di più a un altro quadro che al soggetto che rappresenta, e tuttavia rappresenta il suo soggetto e non un altro quadro. Goodman, come vedremo, tenterà di offrire una teoria alternativa della rappresentazione in termini di riferimento all'interno di un sistema di simboli, ma il rifiuto di spiegare la rappresentazione con la somiglianza è presente anche in chi, come Ernst Gombrich, rigetta in gran parte le tesi di Goodman e

insiste sul ruolo ineliminabile della percezione e dell'illusione di realtà che i dipinti e le sculture offrono[26]. Ma allora – prima di analizzare le teorie alternative – bisogna chiedersi innanzitutto con quali argomenti si è sostenuto che la somiglianza è una condizione necessaria e/o sufficiente della rappresentazione.

Si potrebbe risalire fino alle teorie dell'antichità e ripercorrere gran parte della tradizione occidentale, dato che una condizione di somiglianza è stata spesso invocata in congiunzione con una teoria mimetica della rappresentazione, e il paradigma mimetico è stato senz'altro dominante nella nostra tradizione artistica. Ma in questo contesto è più utile menzionare alcune proposte recenti che tengono conto delle obiezioni sollevate da Goodman. Una di queste è stata avanzata da Christopher Peacocke in relazione alle «rappresentazioni dipinte» (alla *depiction*) in quanto distinte da altri generi di rappresentazioni, benché Peacocke ritenga che la sua analisi possa essere estesa, con le dovute modifiche, anche alla scultura. Naturalmente, una rappresentazione dipinta potrà anche essere considerata una rappresentazione in un senso specifico: per esempio, in un dipinto abbiamo la *depiction* di un agnello, che a sua volta 'rappresenta' Cristo, ma quel che interessa Peacocke è capire le condizioni costitutive della rappresentazione dipinta dell'agnello e non quelle grazie a cui l'agnello è anche un simbolo che rappresenta Cristo. La proposta di Peacocke considera quindi la *depiction* come un fenomeno puramente percettivo e, più in particolare, come ciò che *esperiamo* nel *campo visivo* come distinto da ciò che *esperiamo* nel *campo fisico*. Non si tratta più, quindi, di dar conto direttamente della possibile somiglianza tra oggetti reali e oggetti dipinti, perché l'attenzione si è spostata sull'esperienza dell'osservatore. Il campo visivo differisce dal campo fisico in quanto la forma o la sagoma di un oggetto esperito nel campo visivo non coincide solitamente con la forma o la sagoma di un oggetto esperito nel campo fisico: una busta rettangolare occupa una porzione rettangolare dello spazio che circonda uno spettatore, e come tale viene esperita; mentre nel campo visivo di chi guarda – a meno che non venga vista da un punto immediatamente sopra al suo centro – viene esperita come avente una forma o sagoma irregolare, a seconda dell'angolo visuale. Quando guardiamo il contadino che ara nel quadro di Bruegel, non facciamo la stessa esperienza che faremmo se ci trovassimo davanti il contadino in carne e ossa, né esperiamo la sagoma bidimensionale del contadino come se occupasse una regione del campo fisico che occuperebbe il contadino reale. Tuttavia, il contadino dipinto si presenta in un'area del campo visivo che viene *esperita come simile nella forma* alla regione del campo visivo in cui si presenterebbe il contadino reale se fosse visto da una certa angolazione[27].

La tesi di Peacocke non sostiene che le rappresentazioni dipinte debbano somigliare ai loro oggetti, ma solo che lo spettatore esperisce una somiglianza (innanzitutto quanto alla forma, ma Peacocke accenna anche al colore, alla lucentezza, o alla *texture*) di aree del proprio campo visivo con quelle aree del campo visivo che si presenterebbero se ciò che è stato dipinto si presentasse nel campo fisico sotto una certa angolazione. Una delle critiche di Goodman alla somiglianza viene così neutralizzata: la relazione di somiglianza tra oggetti è simmetrica, ma non quella di una somiglianza esperita, che è invece asimmetrica. Inoltre, questa tesi tenta di dar conto anche di dipinti (e sculture) astratti o non figurativi: mentre nel caso di figure familiari la somiglianza nel campo visivo viene colta in relazione al concetto della cosa raffigurata, nel caso di pitture non

figurative il rimando è a «contenuti non concettuali». Questa tesi sembra incontrare delle difficoltà nel dar conto, per un verso, di rappresentazioni dipinte che presentino forti distorsioni, come accade nel caso delle caricature o in un ritratto cubista e, per altro verso, del ruolo specifico della materialità della superficie dipinta (il suo ruolo, per così dire, immediatamente percettivo e non rappresentazionale). Altri autori hanno dato diverse versioni di questa tesi, ma ciò che le accomuna è l'idea che sia l'esperienza di certi isomorfismi nei due campi visivi (quello della percezione del mondo reale e quello della percezione della pittura) a rendere possibile la rappresentazione e non viceversa. Al contrario – come vedremo – di chi invece identifica le condizioni della rappresentazione in uno specifico «modo di vedere» e considera gli eventuali isomorfismi come fattori eventualmente concomitanti, ma non necessari né sufficienti affinché si dia una rappresentazione. È da notare, infine, che nel caso in cui sia la somiglianza a dover spiegare la rappresentazione, si ha a che fare con una nozione che ammette una gradualità (una maggiore o minore somiglianza implicherebbe una maggiore o minore 'rappresentazionalità'), mentre nel caso in cui si indichi una certa modalità del vedere tale gradualità non è ammessa: o si dà rappresentazione, o non si dà.

L'accenno appena fatto alla caricatura ci suggerisce di tornare al nostro punto di partenza: alla semplice constatazione, per certi versi innegabile, che quando guardiamo linee, forme e colori – almeno nei dipinti figurativi, più o meno 'naturalistici' – siamo solitamente tutti d'accordo nel vederli *come* rappresentazioni degli stessi oggetti reali, pur *sapendo* che non abbiamo di fronte gli oggetti reali in questione ma delle figure bidimensionali tracciate su una superficie (si tratterà di decidere, poi, se quel *sapere* è adeguato a dar conto della ricchezza dell'immagine pittorica, o se invece sarà possibile esigere non solo un *sapere*, ma anche una concomitante 'consapevolezza visiva' della superficie materiale della pittura). Dovendo indicare un testo che più di ogni altro ha alimentato il dibattito estetico-filosofico analitico su questi problemi, credo sia necessario risalire a *Arte e illusione* di Ernst Gombrich.

Il punto di partenza di Gombrich è l'«enigma dello stile»: «Perché epoche e popoli diversi hanno rappresentato il mondo visibile in modi tanto differenti?»[28]. L'ipotesi che ciò sia dovuto a modi altrettanto diversi di percepire la realtà sarebbe assurda, non solo perché bisognerebbe assumere una diversità psicologica per ogni diversità stilistica, ma anche perché ciò presupporrebbe la tesi altrettanto insostenibile che ogni dipinto costituisca una 'copia' della realtà colta da un «occhio innocente», che Gombrich ha giuoco facile a denunciare come un mito. Il caso della caricatura, a cui si accennava, è sotto questo profilo estremamente istruttivo: nessuno sosterrrebbe di percepire nella realtà i soggetti così come vengono deformati in una caricatura, ma tutti, per lo più, riconoscono nelle caricature i soggetti reali: «L'invenzione del ritratto caricaturale presuppone la scoperta teorica della differenza tra verosimiglianza ed equivalenza». La percezione è sempre una costruzione selettiva, sostenuta – come Gombrich ripete con la psicologia della *Gestalt* e con lo slogan popperiano di «congetture e confutazioni» – da ipotesi e schemi, e le rappresentazioni pittoriche si avvalgono di convenzioni, tecniche e forme tramandate per offrire all'osservatore immagini che egli dovrà attivamente contribuire a interpretare. Sono proprio gli schemi – un repertorio di forme tramandate – che permettono all'artista di rappresentare la realtà in modo tale che un «un pezzo di tela

colorata» si possa trasformare, con il contributo dell'osservatore, «in qualche cosa che assomiglia al mondo visibile». Tra le tecniche e le forme tramandate non c'è solo la resa della prospettiva – forse il fenomeno più studiato – ma anche quella della luce e della tessitura della materia, o quella dell'espressione fisionomica[29]. Gombrich, dunque, è un deciso sostenitore della continuità dei meccanismi che governano l'immaginazione visiva con quelli che governano la percezione della realtà, entrambi concepiti come processi costruttivi. Poiché tali meccanismi non sono controllabili a piacere, l'abilità del pittore sta nel trovare quelle configurazioni che attivano gli stessi meccanismi di riconoscimento del reale, nonostante le differenze tra realtà e immagine dipinta (tridimensionalità/bidimensionalità, movimento/staticità, ampiezza dello spettro luminoso/limitatezza dello spettro luminoso etc.). Il termine «illusione» non deve dunque essere confuso con quello di un'esperienza letteralmente illusoria o allucinatoria (*illusion* non equivale a *delusion*): benché la tradizione – a cominciare da Plinio il Vecchio – ci tramandi casi famosi di illusione perfetta (casi di *trompe-l'oeil* così riusciti da ingannare uomini e animali), l'illusione solitamente generata dalla pittura è quella costruita per prova ed errore nel corso dei secoli dai pittori per generare nell'osservatore esperienze che tendono a convergere con le esperienze percettive della realtà.

Bisogna sottolineare che, per Gombrich, l'illusione come tale, o l'ambiguità delle figure che essa genera, non può essere a sua volta esperita: nella nostra percezione interpretativa di un dipinto, benché *sappiamo* che si tratta di una superficie dipinta, non possiamo esperire simultaneamente la superficie dipinta in quanto tale, con una sorta di «consapevolezza visiva», e i soggetti rappresentati. O l'una o gli altri, nella stessa oscillazione con cui vediamo un coniglio o un papero nella famosa immagine ambigua o bistabile analizzata da Ludwig Wittgenstein nelle *Ricerche filosofiche*. Lì, e altrove, Wittgenstein rifletteva su quel fenomeno del *vedere come*, irriducibile tanto a un semplice vedere quanto a un'interpretazione. È proprio su questo nodo che si inserisce la proposta teorica di Richard Wollheim, critica sia nei confronti della teoria 'illusionistica' di Gombrich, sia delle teorie della somiglianza, sia – come vedremo – delle teorie 'semiotiche' e non 'percettive'.

Prendendo spunto dalla figura bistabile che può essere vista *come* un papero o *come* un coniglio, Gombrich aveva sostenuto che «non è possibile tener presenti contemporaneamente le due interpretazioni opposte» e che «l'illusione è difficile da descrivere o analizzare, perché, anche se siamo *intellettualmente consapevoli* del fatto che ogni data esperienza *deve* essere un'illusione, non possiamo a rigore osservarci nell'atto di cedere a un'illusione»[30]. Wollheim non contesta che nel caso dell'esperienza del *vedere come* Gombrich abbia ragione, ma contesta che il modello del *vedere come* sia adeguato a dar conto di ciò che accade quando guardiamo e comprendiamo un dipinto: in questo caso, infatti, non sarebbe sufficiente una consapevolezza intellettuale della superficie dipinta, ma una simultanea consapevolezza visiva sia della superficie dipinta sia dei suoi aspetti rappresentazionali: dopo una lunga elaborazione, Wollheim ha infine indicato nella «duplicità» (*twofoldness*) un'unica esperienza simultanea dotata di due aspetti, uno «configurazionale» (la percezione della superficie dipinta) e l'altro «riconoscitivo» (la percezione di ciò che viene rappresentato). Tale duplicità dipende da una modalità del vedere che Wollheim chiama «vedere-in» (*seeing-in*), prendendo spunto dall'esperienza comune, sottolineata in un passo famoso di Leonardo, in cui accade di vedere *in* macchie sul muro o *nelle* nuvole, delle figure, dei volti etc.[31].

Il vedere-in è concepito da Wollheim come una speciale capacità percettiva posseduta dalla specie umana (e forse da altre specie), prioritaria, sia logicamente sia storicamente, rispetto alla rappresentazione. Sarebbe *logicamente* prioritaria rispetto alla rappresentazione, perché quando vediamo una figura *in* una nuvola non abbiamo a che fare con una rappresentazione; *storicamente*, perché è indubbio che le pitture parietali del paleolitico sfruttino già le asperità e le forme delle pareti rocciose per dar forma alle loro pitture o ai loro graffiti. Wollheim pensa insomma che l'eventuale rilievo di somiglianze tra la rappresentazione e la realtà sia fondata sul vedere-in, e non viceversa, e che il vedere-in possa dar conto (sul piano ontologico) non solo della rappresentazione di oggetti e di eventi particolari (*questa* donna, *questa* battaglia), ma anche di particolari tipi di oggetti e tipi di eventi. La rappresentazione pittorica non deve limitarsi a ciò che può essere visto anche in carne e ossa, ma è unicamente limitata a ciò che può essere visto su una superficie marcata (quando vediamo rappresentata una cosa di un certo *tipo*, è evidente che vediamo qualcosa che nella realtà non può essere percepita). A differenza, poi, di chi sostiene una concezione ampiamente «modulare» della percezione (la sua autonomia o impermeabilità ai concetti, il suo non essere modificata da ciò che sappiamo), Wollheim pensa che la percezione sia invece largamente permeabile al pensiero, come dimostrerebbero i giochi in cui si tratta di scorgere, per esempio, un muso di leone nascosto in una figura complessa di foglie (muso che non riusciamo a scorgere finché non ci viene indicato, mentre ci sembra evidente dal momento che sappiamo che c'è). Questa posizione – che riguarda una teoria della *percezione* – non deve essere assimilata senz'altro a una posizione antiformalista che sottolinei l'importanza dei concetti per l'*interpretazione* di un'opera: in Danto, per esempio, la percezione è considerata 'modulare', e tuttavia dobbiamo *sapere* che le gambe che spuntano dall'acqua nel quadro di Bruegel sono le gambe di Icaro per *interpretare* correttamente il quadro e *costituirlo* come l'opera che è, mentre non è chiaro se, e fino a che livello, la percezione mantenga la sua modularità. Per Wollheim – benché riconosca a certi livelli di percezione elementare una impermeabilità al pensiero (quando un bastone immerso nell'acqua appare spezzato, non basta *sapere* che il bastone è intero per non continuare a vederlo spezzato) – il vedere-in permette di *vedere*, appunto, oggetti, eventi e loro proprietà che non sono direttamente causati dalla superficie marcata. Per esempio, se un dipinto rappresenta un paesaggio classico con delle rovine, un osservatore *adeguatamente preparato* può vedervi non solo delle colonne su un prato, ma può vedere anche *che* tali colonne sono le colonne di un tempio, e *che* tali colonne sono state abbattute, e *che* sono state abbattute da molto tempo, e *che* sono state abbattute da barbari, ma non, per esempio, che questi barbari erano vestiti con pelli d'asino (qui si tocca il limite di ciò che tale osservatore è autorizzato a *vedere nel* quadro dalla superficie dipinta e dagli indizi che il quadro gli fornisce)[32].

Al pari della maggior parte dei teorici contemporanei (ma al contrario di altri, come i già ricordati Peacocke e Goodman), Wollheim pensa che l'intenzione dell'autore abbia un ruolo necessario nella corretta percezione della rappresentazione pittorica. *In* un dipinto, infatti, si può vedere una molteplicità di cose: nella *Caduta di Icaro*, per riprendere il nostro esempio, si potrebbe vedere una celebrazione della laboriosità umana, dall'agricoltura (l'aratore) ai commerci marittimi (il veliero che salpa) alla pesca (le gambe di Icaro potrebbero essere le gambe di un pescatore subacqueo). Ma benché questa potrebbe essere un'esperienza possibile di vedere-in, permessa dalle caratteristiche visibili del quadro, non sarebbe tuttavia un'esperienza corretta o appropriata. Un'esperienza

appropriata di vedere-in è un'esperienza che corrisponde all'intenzione *riuscita* (effettivamente realizzata nell'opera) dell'autore (l'intenzione dell'autore non può *sostituirsi* alla percezione effettiva di un osservatore competente: se Bruegel avesse intitolato il suo quadro *La battaglia di Maratona* resteremmo perplessi e, nonostante tutti i nostri sforzi, sarebbe difficile *vedere* quella battaglia *nel* quadro).

Una delle tesi più discusse di Wollheim è la plausibilità o adeguatezza fenomenologica della *twofoldness*, della 'duplicità', che caratterizzerebbe l'esperienza del vedere-in, e molte obiezioni, sollevate anche da parte di chi concorda sostanzialmente con il quadro teorico offerto da Wollheim si soffermano sul caso del *trompe-l'oeil*. Il *trompe-l'oeil*, infatti, mira per definizione a eliminare dalla percezione del dipinto l'aspetto «configurazionale» (la percezione della superficie dipinta) a vantaggio esclusivo dell'aspetto «riconoscitivo» (la percezione del soggetto rappresentato). Per questo motivo, Wollheim tende a escludere il *trompe-l'oeil* dal novero delle rappresentazioni pittoriche. Questa posizione può forse risultare convincente per il *trompe-l'oeil* decorativo (marmi o legni dipinti che ingannano l'occhio e tendono a 'presentare', più che a 'rappresentare', il materiale illusionisticamente dipinto), ma è meno convincente nel caso di pitture più elaborate, come può essere la *Camera degli sposi* di Mantegna nel Palazzo Ducale di Mantova. È anche vero, però, come è stato tante volte ripetuto, che difficilmente un *trompe-l'oeil* riesce a rendere del tutto trasparente il proprio *medium* e a presentare esclusivamente gli oggetti dipinti nel loro aspetto «riconoscitivo».

2.4. Rappresentare e percepire

Fin qui, ho presentato i tratti principali di alcune teorie sulla percezione di rappresentazioni visive. Ora, per cercare di orientarsi meglio in questo dibattito, conviene fermarsi per un momento e distinguere questioni che abbiamo visto intrecciarsi in maniera diversa in diversi autori, sia da un punto di vista terminologico che concettuale. Sono questioni che non possiamo sbrogliare tutte in una volta, ma che può essere utile menzionare esplicitamente per vedere, fin dall'inizio, in che punto di questa rete concettuale si collocano:

a) in queste pagine supponiamo che non tutte le rappresentazioni siano percettive. Chiamiamo rappresentazioni anche opere verbali, testi, iscrizioni, ma pensiamo che queste presentino caratteristiche diverse da quelle visuali: se leggo e comprendo il testo della *Mandragola* non mi servirà a nulla esplorare con la vista i caratteri con cui è scritta per comprenderla meglio. Utile sarà semmai rileggerla più volte per coglierne la densità semantica, la struttura, i rimandi, le allusioni, l'impasto linguistico, i punti di vista, e così via. Ma l'osservazione prolungata di una pagina non mi rivelerà particolari nascosti, sfumature di colore o di luce o una tessitura che non avevo notato. Alcuni autori (per esempio Danto) parlano senz'altro di 'rappresentazioni' in tutti i casi (verbali e non verbali), altri (per esempio Goodman) distinguono tra 'rappresentazioni' (non verbali) e 'descrizioni' (verbali), altri ancora (per esempio Kendall Walton) usano *depiction* (una rappresentazione 'pittorica', visiva) come una categoria trasversale, che può riferirsi a media diversi (dalle arti visive alla musica).

b) Le rappresentazioni percettive (quelle che dipendono essenzialmente da uno o più organi sensoriali) riguardano naturalmente e in prima istanza il nostro rapporto con il mondo reale. In questo capitolo abbiamo cominciato a vedere

come alcuni autori hanno cercato di capire il modo in cui percepiamo rappresentazioni materiali costruite, riferendoci per lo più al caso paradigmatico di un quadro o di un'immagine dipinta. Quando parliamo di rappresentazioni *visive*, dunque, ci riferiamo, salvo altre specificazioni, all'insieme vago delle 'arti visive'.

c) Dire come percepiamo una rappresentazione visiva (una rappresentazione come *depiction*) non significa necessariamente aver detto qualcosa su un'esperienza estetica o un'esperienza artistica (o su un 'fatto estetico' o un'opera d'arte'). Mentre è evidente che *non* ogni esperienza *estetica* riguarda un'opera d'arte (per esempio quando diciamo 'bello' o 'brutto' riferendoci a una persona o a un paesaggio), alcuni autori (come Danto) pensano che si diano opere d'arte al di fuori di ogni esperienza *estetica*, altri (come Goodman) non distinguono esplicitamente tra estetico e artistico (ma pensano che, se non ogni 'fatto estetico' è 'artistico', ogni 'fatto artistico' è estetico).

Infine, due punti particolarmente controversi:

d) per alcuni filosofi dell'arte analitici (per esempio proprio Goodman, Danto, Dickie, Wollheim e molti altri) dire 'estetico' o 'artistico' non significa dare un giudizio di valore, ma solo classificare certi fenomeni in un certo modo: un quadro o un'installazione potranno anche non valere niente, ma saranno pur sempre 'opere d'arte' in senso classificatorio, così come una sedia resta una sedia anche se non ci può sedere (su questo punto mi soffermerò nel cap. 4).

e) Nonostante la sua radice etimologica (*aisthesis* in greco significa sensazione o percezione), sostengo che non ogni esperienza *estetica* è percettiva, né ogni esperienza *percettiva* è estetica, così che 'percettivo' *non* equivale a 'estetico'. Molti non sarebbero d'accordo: alcuni (Maurizio Ferraris o Gernot Böhme) perché pensano che l'estetica equivalga a una percettologia e inoltre che l'artistico sia una sorta di specializzazione dell'estetico (del percettivo); altri (Danto) perché pensano, sì, che l'estetico e il percettivo si equivalgano, ma che le opere d'arte avrebbero ben poco a che fare con la percezione (e dunque con l'estetica).

Credo che il modo migliore per affrontare questa sfilza di questioni sia partire proprio da quest'ultima, cominciando da un autore che affronta il problema delle rappresentazioni (visive e non visive, artistiche e scientifiche, mitologiche e politiche) all'interno di una teoria generale dei simboli con cui 'costruiamo' un mondo in base a convenzioni storicamente variabili.

L'autore in questione è Nelson Goodman, certamente uno dei filosofi più notevoli, influenti e controversi della tradizione analitica. Il suo libro più noto, *I linguaggi dell'arte*, ha, da questo punto di vista, un sottotitolo molto eloquente: *An Approach to a General Theory of Symbols* («Un approccio a una teoria generale dei simboli», che nell'edizione italiana è diventato, più ambiguamente, *L'esperienza estetica: rappresentazioni e simboli*). La differenza più evidente rispetto alle ultime prospettive analizzate sta nel fatto che Goodman, anziché proporre una teoria della rappresentazione come *un modo particolare di vedere*, propone una teoria delle rappresentazioni (visive) come simboli che *rappresentano in un modo particolare*, o meglio che offrono una loro «versione di mondo» al pari di altri sistemi simbolici (descrittivi, scientifici, mitologici etc.). Come abbiamo visto, Goodman rigetta ogni teoria della rappresentazione che consideri la somiglianza una sua condizione sufficiente o anche solo necessaria. Anche il «realismo» pittorico non sarà altro che l'effetto di un riferimento a un sistema di simboli a cui siamo abituati, a convenzioni che abbiamo interiorizzato (è questo il motivo per

cui la sua prospettiva viene spesso etichettata come ‘semiotica’, in quanto distinta dalle teorie ‘percettive’. La sua tesi generale è infatti che «un quadro, per rappresentare un oggetto [o un evento] deve essere un simbolo di esso, stare per esso, riferirsi ad esso [...] e, più precisamente, *denotarlo*. La denotazione è il nocciolo della rappresentazione ed è indipendente dalla somiglianza»[33]. La prima domanda che viene in mente è in che senso una figura di un essere fittizio o immaginario – la raffigurazione di un unicorno, per esempio – denoterebbe qualcosa, dato che gli unicorni non esistono. Goodman risolve questo problema sostenendo che in questi casi, e nei casi di denotazione indeterminata (quando un quadro, per esempio, raffigura un soggetto o un evento generico), la denotazione è nulla. Ma se la denotazione è nulla, non tutte le rappresentazioni con denotazione nulla sono uguali. Come distinguerle? La proposta di Goodman consiste nel dire che una figura che rappresenta un unicorno non è altro che un modo di classificarla come figura-che-rappresenta-un-unicorno (o, per brevità, come figura-di-unicorno), proprio così come classifichiamo i mobili in sedie, tavoli e scrivanie. Quando parliamo di una figura di unicorno siamo indotti a pensare a un predicato a due posti (una ‘figura di *x*’) mentre è da considerarsi un predicato a un posto indivisibile (una ‘figura-di-unicorno’), che non rimanda ad alcuna assunzione di esistenza riguardo a unicorni. Un’altra difficoltà è rappresentata da quei dipinti in cui qualcosa o qualcuno è rappresentato-*come*: per esempio, Churchill adulto rappresentato-*come* bambino (non rappresentato *quando* era bambino). Per questi casi la soluzione di Goodman è data dalla congiunzione delle due modalità denotative precedenti, cioè da una denotazione che sia al contempo una figura-di-*x*. Finora abbiamo dunque tre casi:

Una figura che rappresenta un uomo lo denota; una figura che rappresenta un uomo immaginario [o generico] è una figura-di-uomo; e una figura che rappresenta un uomo come un uomo è una figura-di-uomo [o di bambino] che lo denota. Così, mentre il primo caso riguarda solo ciò che la figura denota, e il secondo solo che genere di figura sia, il terzo invece riguarda sia la denotazione che la classificazione[34].

Ma la duttilità del riferimento, nelle mani di Goodman, non si ferma qui: oltre alla rappresentazione, Goodman tenta di riformulare nei suoi termini – non psicologici o ‘esperienziali’, ma strettamente semiotici, nominalistici ed estensionalistici (che ammettono solo predicati e l’esistenza di particolari, e non di proprietà universali) – la categoria tradizionale di espressione, mediante quella modalità di riferimento che è l’«esemplificazione». Per riprendere il caso del quadro di Bruegel, Goodman direbbe che quel quadro denota una certa scena, è un esempio concreto di certi colori (diciamo il giallo del sole) che esso possiede, ed è triste. Potremmo dire, dunque, che possiede ‘la proprietà’ di essere giallo, e di esprimere tristezza. Quanto alla prima ‘proprietà’ Goodman la analizza in termini di denotazione inversa (in modo da restare fedele al suo impegno nominalista): il quadro è denotato dal predicato giallo, possiede tale ‘proprietà’, ma, al tempo stesso, si riferisce a esso (non tutti i predicati che denotano il quadro, non tutte le sue ‘proprietà’, sono infatti anche pertinenti: il quadro, per esempio, possiede un certo peso, ma non si può dire che si riferisca ad esso). L’esemplificazione, dunque, è possesso *più* riferimento. Nel caso del giallo, il riferimento è letterale; nel caso della tristezza, è metaforico. L’espressione è esemplificazione metaforica: «Ciò che è espresso è metaforicamente esemplificato. Ciò che esprime tristezza è metaforicamente triste. E ciò che è metaforicamente

triste è realmente ma non letteralmente triste»[35]. Goodman, negli anni, offre un'analisi piuttosto ricca del riferimento e delle sue modalità, situandolo su un continuum privo di fratture ontologiche, ma differenziato solo in riferimento a sistemi simbolici diversi: per esempio, anche la distinzione tra una descrizione e una rappresentazione (termine che, come si è accennato, Goodman riserva alle rappresentazioni visive o pittoriche) viene riformulata in questo modo:

Niente è intrinsecamente una rappresentazione; lo status di rappresentazione è relativo al sistema simbolico. Ciò che in un sistema è un quadro può essere una descrizione in un altro; e che un simbolo denotativo sia rappresentazionale, dipende non dal fatto che assomigli a ciò che denota, ma dalle sue relazioni con gli altri simboli in uno schema dato. Uno schema è rappresentazionale nella misura in cui è denso [cioè presenta infiniti caratteri ordinati in modo tale che per ogni coppia di essi ne esista un terzo intermedio] [36].

Semplificando, potremmo dire che un simbolo rappresentazionale pittorico si riferisce a un sistema analogico (non a un sistema digitale), vale a dire che tra due simboli pittorici qualsiasi ce ne è sempre un terzo; che è dunque caratterizzato 1) da una densità sintattica (ogni minima variazione costituisce una differenza simbolica, come ad esempio un termometro al mercurio non graduato rispetto a un termometro analogico; e ciò vale per una pittura ma non per un testo); 2) da una densità semantica (si producono simboli per cose distinte, per cui ciò vale sia per un termometro o una pittura, sia per i testi); 3) da una saturazione relativa (che indica la pertinenza relativa di un tratto di un simbolo: per esempio, di un tratto a matita nel caso di un disegno, a differenza di un simbolo che funziona come un diagramma, dove lo spessore del segno è influente); 4) dall'essemplicazione (dove, come si è visto, un simbolo, che denoti o meno, simboleggia servendo come un campione di proprietà che esso possiede letteralmente o metaforicamente); e 5) dal riferimento multiplo e complesso (dove un simbolo realizza svariate funzioni referenziali integrate e interagenti, alcune dirette altre mediate)[37]. Queste caratteristiche costituiscono per Goodman i «sintomi dell'estetico» (ma anche – si evince dal contesto – dell'«artistico»). «Sintomi», non condizioni necessarie o sufficienti dell'estetico-artistico. Come dire: indizi non probanti, tratti che ci possono mettere in allerta, ma che non escludono che si possano dare 'fatti' estetici o artistici privi di tali sintomi.

Le teorie di Goodman hanno sollevato ampi dibattiti, si prestano a svariate obiezioni, ma rivestono ancora una notevole importanza, sia nel dibattito filosofico sia sulla scena artistica contemporanea[38]. Solitamente, si è detto, la sua proposta viene classificata tra le teorie 'semiotiche' della rappresentazione, distinte dalle teorie 'percettive' (in quanto nella sua proposta l'accento cade sulle particolarità delle rappresentazioni anziché sulla particolarità di un modo di vedere). Tuttavia, se riconsideriamo i «sintomi dell'estetico» vediamo che Goodman ha in mente principalmente delle opere d'arte visive: opere che mettono in gioco la nostra percezione, benché sempre innervata da elementi non percettivi (storici, concettuali, convenzionali), che in tal modo risultano rilevanti esteticamente (e artisticamente). Da un lato, i «sintomi estetici» si riducono notevolmente per quanto concerne le arti verbali, le «descrizioni»: se escludiamo quei testi particolari scritti con caratteri che presentano sintomi pittorici (i codici

miniati, la poesia visiva, e tutti i casi di 'parola dipinta'), un romanzo potrà presentare al massimo una densità semantica e un riferimento multiplo e complesso, così che le opere che richiedono la percezione risultano più 'sintomatiche'. Dall'altro, il 'fatto estetico' non è interamente ridotto al percettivo, né il percettivo è mai isolato da elementi non percettivi (concettuali, convenzionali, storici, pragmatici). Che Goodman la vedesse così, è facile desumerlo anche dalla natura dei suoi esempi. Vediamone uno solo, anche perché ci porta dritti a scorgere la differenza con la teoria non percettiva di Danto:

modificazioni estremamente leggere possono alterare interamente il disegno, il sentimento o l'espressione di un dipinto. E in effetti le più sottili differenze percettive talvolta sono le più importanti esteticamente [la grana sottile della densità sintattica e semantica, la saturazione relativa, sono qui decisive]; una grave mutilazione materiale di un affresco può avere effetti meno radicali di un ritocco leggero ma presuntuoso [39].

E per dare un'idea di quanto possano essere sottili le differenze percettive, Goodman aggiunge acutamente come «gli indizi che mi dicono se ho incrociato lo sguardo di qualcuno attraverso la stanza sono *quasi* indiscernibili».

Se dalla frase precedente togliamo il *quasi*, abbiamo tutta la problematica sviluppata da Danto in polemica con Goodman. Come abbiamo già visto, infatti, Danto si chiede: che dire se due oggetti *sono* per ipotesi indiscernibili, ma uno è un'opera d'arte mentre l'altro non lo è (come nel caso paradigmatico della *Brillo Box* di Warhol)? A causa del pregiudizio secondo cui le differenze artistiche sarebbero sempre differenze percettive (o notazionali), a Goodman sfuggirebbe la portata «ontologica» della questione, che invece egli finirebbe per ridurre a una dimensione «psicofisica».

Da questo punto di vista è istruttivo seguire alcune oscillazioni di Danto riguardo al rapporto tra percezione, estetica e arte. Secondo Danto, come si è detto, da quando con Duchamp e la Pop Art si è dimostrato che un'opera d'arte può essere percettivamente indistinguibile da una sua controparte reale non artistica, è diventato evidente che la percezione non ha alcun ruolo nel decidere l'«artisticità» o meno di un artefatto. Che qualcosa sia arte o no non dipende da proprietà percettive, che possono essere individuate osservando la 'cosa', ma da proprietà relazionali inosservabili (tesi che mette fuori gioco una buona metà dei sintomi estetico-artistici di Goodman): che la 'cosa' sia considerata una rappresentazione e dunque sia a-proposito-di qualcosa (del mondo, delle emozioni, di se stessa etc.), che sia inserita in un contesto storico appropriato, che sia interpretata, che derivi da un'intenzione del suo produttore e non sia casuale, e così via.

Esclusa la percezione, restava ancora il problema tradizionale del 'gusto' o di un 'senso estetico': che cosa si era voluto intendere con queste espressioni? Ammesso e non concesso che si dia qualcosa del genere, a che cosa assomiglierà questo presunto senso estetico? A uno dei nostri organi di senso (che secondo Danto sono astorici, non essendo permeabili a elementi concettuali, culturali, convenzionali), a una sorta di 'sesto senso', o a qualcosa di diverso, più vicino a quello che chiamiamo il 'sense of humour' o il nostro 'senso erotico'? In un primo tempo Danto propende per quest'ultima soluzione. In fondo, il 'sense of humour' sarà anche un 'senso', ma dipende certamente da fattori culturali, concettuali, sociali. Non ogni cosa fa ridere in ogni tempo e in ogni luogo. E il 'senso erotico'

può essere altrettanto permeato di elementi non puramente sensoriali, perché abitato da 'fantasie', conoscenze, affetti, come è evidente se pensiamo, con Danto, a quel che succederebbe se ci accorgessimo di aver sbagliato partner o sesso, o alla possibilità delle perversioni (difficilmente attribuibili agli organi di senso in quanto tali). A pensarci un po' anche il gusto (nella sua accezione gastronomica) non è poi molto diverso, esposto com'è a condizionamenti culturali, cognitivi, affettivi: non è indifferente che, dopo un gradevole pasto, ci venga rivelato che ci siamo cibati di carne umana o del nostro cane (e anche qui possiamo associare delle perversioni). Ancora nella sua opera maggiore, *La trasfigurazione del banale* (cap. 4), Danto pensa a un senso estetico come un senso complesso e concettualmente permeabile. Benché non pensi che serva a distinguere un'opera d'arte da una sua controparte indiscernibile non artistica, afferma tuttavia che la risposta estetica che forniamo di fronte a un oggetto che è classificato come arte è diversa da quella che forniremmo se non sapessimo di tale classificazione. Ma quel che qui è solo un'ipotesi ammessa e non concessa (quella di un senso estetico, un gusto) Danto è forzato ad ammetterlo verso la fine del suo libro, rischiando di mandare all'aria l'intera impresa. Infatti, dopo un lungo percorso teso a definire la natura delle rappresentazioni *artistiche* in quanto distinte da quelle di altro genere o *estetiche*, Danto si rende conto di non essere ancora riuscito a mettere a punto gli strumenti concettuali per distinguere due rappresentazioni, una delle quali è, per esempio, un diagramma e l'altra, si presume, un'opera d'arte. Ed ecco che, inaspettatamente, reintroduce come decisive proprio nozioni tradizionalmente *estetiche*, come quella di «gusto», di «giudizio», di una «potenza dell'opera» che può essere solo «sentita», di «stile» come espressione spontanea. Prendiamo allora la nozione di stile. Una nozione qui decisiva, in quanto, scrive Danto,

il tipo di relazione a cui penso quando parlo di stile è qualcosa che viene compiuto senza la mediazione di arte o conoscenza. È questo il senso dell'affermazione secondo cui lo stile è l'uomo. È il modo in cui l'uomo è fatto, per così dire, senza il beneficio di cose acquisite altrimenti. Ma in tal modo tracciamo una distinzione sospetta tra lo stile, così analizzato, e la maniera, che sarebbe un'esecuzione mediata. E vale certamente la pena concludere questo saggio chiedendoci perché. Credo che nella risposta a questa domanda vi sia qualcosa che ha una profonda importanza umana, ma al tempo stesso *sospetto che essa racchiuda anche qualcosa come la differenza tra ciò che è arte e ciò che non lo è* [40].

Danto ha sostenuto recentemente che uno dei risultati della *Trasfigurazione del banale* era stato quello di aver abbozzato un'«estetica del significato», che è un'estetica inscindibile dalla demolizione dell'*intentional fallacy* (dell'idea, cioè, che sia un errore affidare l'interpretazione di un testo alle presunte intenzioni dell'autore, cavallo di battaglia del formalismo). Infatti, secondo Danto, i significati dell'opera rintracciabili nel processo di interpretazione che la costituisce come una certa opera d'arte devono corrispondere il più possibile alle intenzioni dell'artista. Cerchiamo di guardare le intenzioni a cui Danto fa appello nella luce migliore, come intenzioni che si realizzano nell'opera, e non come intenzioni (insondabili) che starebbero nella testa di un autore. Lo stile, si è detto, è per Danto qualcosa di spontaneo, che esprime ciò che l'uomo, l'autore o l'artista, in quanto sistema di rappresentazioni, è: «Per costituire il suo stile, tali qualità devono essere espresse immediatamente e spontaneamente». Ma

l'immediatezza e la spontaneità non sono intenzionabili (si incorrerebbe infatti in una sorta di contraddizione performativa: realizzare con la mediazione di un'intenzione qualcosa di immediato e di non intenzionale). Ne conseguirebbe, dunque, che proprio ciò che 'fa la differenza' tra un'opera d'arte e la sua controparte reale (o l'opera non riuscita e solo 'di maniera') risiede in ultima analisi in ciò che viene espresso in un'opera non intenzionalmente. Se è vero, però, che la condizione decisiva affinché qualcosa sia un'opera d'arte si realizza grazie a ciò che non può essere intenzionato dall'artista, allora un'«estetica dei significati» non riuscirebbe a cogliere proprio l'essenziale dell'opera d'arte. Naturalmente, qui non è in discussione il fatto pacifico che un'opera d'arte, per essere realizzata ed essere apprezzata, richieda un'intenzionalità e il suo riconoscimento. Ma è evidente che la sua riuscita non dipende certo solo dalle intenzioni dell'autore (dalle intenzioni realizzate nell'opera e che ne determinano i significati), né solo dal loro riconoscimento: altrimenti basterebbe realizzare le proprie intenzioni per fare un'opera d'arte. Ma che intenzioni si dovrebbero realizzare per fare un'opera d'arte? Posso realizzare le intenzioni di raccontare certi fatti, di dar forma a certe cose del mondo e del mio modo di percepirlo, a immagini idee e sentimenti, ma sarebbe davvero strano poter specificare delle intenzioni, e il modo di realizzarle, che darebbero vita a un'opera d'arte (saremmo tutti grandi artisti, se solo ne avessimo l'intenzione). Come Danto stesso ammette, qui entra in gioco qualcosa di non completamente padroneggiabile, di non interamente riducibile a scopi da realizzare o a regole, di essenzialmente non intenzionabile, di essenzialmente «spontaneo». Addirittura, dice lo stesso Danto, «un dono».

Ancora:

quel che è interessante ed essenziale nell'arte è la capacità spontanea che ha l'artista di permetterci di vedere il suo modo di vedere il mondo – non semplicemente il mondo, come se un dipinto fosse una finestra, ma il mondo nel modo in cui lui ce lo offre. Non vediamo soltanto quella donna nuda seduta su una roccia [la *Betsabea* di Rembrandt, che è un ritratto della sua compagna e futura moglie Hendrickje Stoffel], come se fossimo dei *voyeurs* che rubano un'immagine attraverso il buco di una serratura. La vediamo vista con amore grazie a una rappresentazione magicamente incorporata nell'opera. Ma non la vediamo come la vedeva Rembrandt, perché Rembrandt la vedeva semplicemente con amore. La grandezza dell'opera è la grandezza della rappresentazione che l'opera materializza. Se lo stile è l'uomo, la grandezza dello stile è la grandezza della persona[41].

Ed è evidente che la grandezza di una persona non è qualcosa che una persona possa intenzionare a suo piacimento. Si potrebbe dire, riprendendo l'esempio proposto da Danto, che è certamente *per mezzo* dell'intenzione di Rembrandt di dipingere la sua modella e futura compagna come *Betsabea* seduta su una roccia che l'opera si realizza, ma non anche *grazie* a tale intenzione. È invece «grazie a una rappresentazione magicamente incorporata nell'opera» che l'opera riesce come opera d'arte. Quel «magicamente» nasconde proprio l'elemento di ciò che Danto chiama «spontaneità» e che l'*estetica* ha chiamato, con Kant per esempio, «libero gioco di immaginazione e intelletto».

Ma Danto si creerebbe troppi problemi a rimettere in gioco una nozione di gusto – in parte già screditata nel discorso comune degli artisti e dei critici a partire da Hegel – che lo costringerebbe a far rientrare nella sua definizione

relazionale di arte un rapporto con la sensibilità del fruitore permeata di sentimenti, cultura e concetti (un percepire, pregno di un sentire, che dà da pensare). Non a caso, in un saggio dell'anno successivo, Danto dichiara di aver cambiato idea e prende una posizione molto diversa, dove sostiene, per esempio, che scelte fatte per

‘ragioni puramente estetiche’, [...] riguardano qualcosa che noi semplicemente preferiamo, senza che ci abbiano insegnato a preferirlo e senza nessuna ragione che determini tale preferenza [...].

Ma ci sono anche delle scelte compiute dagli animali a livello operativo che devono essere spiegate secondo una logica estetica, senza che la loro estetica sia spiegata dalle loro credenze: ci sono cose, per esempio odori e sapori, che piacciono ai cani e ai gatti semplicemente perché piacciono. Le cause di questo possono essere rintracciabili nel materiale del DNA, senza che l'animale abbia esso stesso motivazioni particolari. Queste scelte sarebbero dunque puramente estetiche. Mi aspetto che lo stesso valga per noi [42].

Danto decide così di salvare l'immediatezza della «preferenza estetica», ma al prezzo di ridurla a qualcosa di semplicemente sensoriale-percettivo, privandola delle analogie con il «sense of humour» o il «senso erotico», spostandola dallo «spazio delle ragioni» in quello delle cause naturali (addirittura il DNA). Avviato il discorso su questo binario tutto sensoriale, l'esito è prevedibile: a) un «senso estetico», se esiste, è simile ai nostri sensi esterni e riguarda le nostre preferenze sensoriali come, probabilmente, accade in tutti gli altri animali; b) rientrando nell'ambito della percezione, è del tutto ininfluenza ai fini della «artisticità» di un oggetto (dato l'argomento degli indiscernibili); c) l'estetica non è altro che lo studio dei meccanismi percettivi e dunque non ha nulla da dire sull'arte (di cui si occuperà una specifica filosofia dell'arte). Si noti come anche quei sintomi «estetico-artistici» non esclusivamente percettivi proposti da Goodman (densità semantica e riferimento multiplo e complesso), qui vengono senz'altro sottratti alla sfera estetica, grazie al restringimento dell'estetica alla percezione; e come quegli elementi non percettivi (concettuali, relazionali, affettivi) – presenti, stando a Goodman, nella percezione (secondo una tradizione che risale a Kant e che Goodman mutua esplicitamente da Cassirer) – vengano, in Danto, espulsi dalla percezione, che perde ogni elemento di complessità e riflessività e viene spostata in un ambito puramente causale, di preferenze prestabilite geneticamente.

Su questo punto, Danto si incontra con percorsi teorici anche molto diversi, come per esempio quello di chi, come Maurizio Ferraris, non è interessato a una filosofia dell'arte, ma proprio a un'estetica come indagine sull'*aisthesis*, sulla percezione in quanto tale, intesa come un accesso al mondo che viene prima di ogni concetto:

C'è un mondo intero che è indipendente da quello che sappiamo, e non è affatto un mondo laterale o occasionale, è il mondo in cui viviamo, e che condividiamo con altri esseri viventi che non condividono i nostri schemi concettuali. La chiave di accesso a questo mondo non può essere, per ovvi motivi, il pensiero. È la percezione, il mondo del vedere, del sentire, del gustare, del toccare, dell'annusare: ossia, per l'appunto, il mondo dell'*aisthesis* [43].

L'estetica, dunque, anche in questa prospettiva, non ha nulla di specificamente

umano, ma solo di genericamente animale. La percezione non è permeabile a condizionamenti culturali, concettuali, sentimentali. Ci sono famose illusioni ottiche che non scompaiono dalla nostra percezione anche quando conosciamo il loro carattere illusorio: sappiamo che il bastone immerso nell'acqua non si piega, ma non possiamo che vederlo piegato. Ferraris sostiene che l'*aisthesis* fornisce una «ontologia del mondo della vita», o una «fisica ingenua», anche se in effetti non c'è bisogno di assimilare una spiegazione fisica corretta (non ingenua) per afferrare la metà del bastone immerso: probabilmente basta farne un'esperienza per coordinare, da quel momento in poi, una presa corretta. I cognitivisti direbbero che il fatto che le illusioni percettive non sono 'correggibili', o 'emendabili' – come dice Ferraris – è una prova del loro dipendere da un 'modulo' (un sistema 'cognitivo' che seleziona certi dati o certi compiti) 'incapsulato' (cioè ristretto a una specifica base di dati, e non permeabile ad altre informazioni provenienti da altri sistemi) [44]. Da questo punto di vista all'estetica resta poco da dire su una esperienza che avrebbe caratteristiche peculiari ('l'esperienza estetica') e nulla di pertinente sull'arte o su altri fenomeni culturali, se non che le opere d'arte (o meglio il medium fisico in cui prendono corpo) è un oggetto fisico (al limite, una traccia nel cervello), al pari di tutti gli altri oggetti fisici. L'arte, però – aggiunge giustamente Ferraris – qualunque cosa sia, è anche un oggetto sociale, dipendente cioè dal riconoscimento di due o più soggetti. (Si potrebbe obiettare che, almeno in parte, lo sono anche gli oggetti fisici, dato che qualcuno che pretendesse di vedere un oggetto fisico che nessun altro vede sarebbe probabilmente considerato vittima di un'allucinazione e che anche la percezione di un oggetto, come ci hanno insegnato Kant e Wittgenstein, non può essere una percezione privata.) Tuttavia, è innegabile che c'è un senso in cui certi oggetti 'sono più sociali di altri'. Sarebbe difficile considerare *La caduta di Icaro* un'opera d'arte, e non un semplice oggetto fisico, se nessuno – tranne magari il suo autore – l'avesse riconosciuta come tale, analogamente, per certi versi, a una banconota da 100 €. A differenza di una banconota da 100 €, un'opera d'arte (ed è la terza condizione necessaria proposta da Ferraris) ha come scopo essenziale quello di produrre sentimenti (è vero che anche una banconota può produrre sentimenti, ma solitamente non è il suo scopo essenziale. Su questo tornerò nel cap. 3). È a questo livello – quello degli oggetti sociali – che rientrano in gioco i concetti, le interpretazioni, la cultura, la memoria, la ritualità, la tradizione etc. A queste tre condizioni, però, bisognerebbe aggiungerne almeno un'altra, di grande importanza, cioè la singolarità dell'opera, nel senso che le proprietà possedute da una certa opera non sono astraibili e 'trasferibili' in un'altra opera (come invece accade per le banconote).

Per concludere: a un estremo, abbiamo una posizione come quella di Goodman, intrisa di un costruttivismo radicale, in cui estetico e artistico si confondono in quanto entrambi riconducibili a una serie di sistemi simbolici (alcuni caratterizzati da una percezione carica di schemi concettuali e convenzioni, altri pur sempre 'estetici' ma non percettivi). All'altro estremo, e per vie diverse, troviamo posizioni come quelle di Danto e Ferraris, che non riconoscono alcuna pertinenza specifica dell'estetica in relazione alle opere d'arte, in quanto l'estetica avrebbe a che fare con le sensazioni e le percezioni, come – si suppone – per tutto o per gran parte del resto del mondo animale. A occuparsi delle opere d'arte (di cui non è possibile fornire una definizione, né una caratterizzazione sostanziale,

ma solo alcune condizioni presentate come necessarie e non sufficienti) saranno, rispettivamente, una filosofia dell'arte o un'ermeneutica.

Un'opera d'arte, tuttavia, per quanto sia chiaramente un prodotto culturale – un oggetto sociale (Ferraris), dipendente da un «mondo dell'arte» (Danto) – non è davvero comprensibile in base alla sola cultura: Danto la considera alla stregua di una lingua incarnata in un medium non necessariamente linguistico (nelle sue ultime proposte, afferma che le opere d'arte sono *embodied meanings*), mentre Ferraris la vede sorgere, come tutti gli oggetti sociali, dalle «iscrizioni (tanto in senso proprio quanto in senso esteso, come 'archiscrittura': memoria, ritualità, tradizione)», dalla cui sedimentazione e rielaborazione si originerebbero «gli stessi significati e intenzioni presenti nel mondo sociale»[45].

Anche Danto, come Ferraris, non pensa che l'estetica giri a vuoto ma pensa anzi – e con piena ragione – che le stesse scienze cognitive non possano procedere vantaggiosamente nelle loro ricerche senza il contributo di una riflessione estetica: «Ciò significa, secondo me, che il progresso delle scienze cognitive è tenuto in ostaggio dall'estetica, e destinato a essere sempre in ritardo finché la parte migliore del lavoro che si fa in estetica continua a confinarsi alle questioni concettuali dell'arte»[46]. Mentre non ho alcun dubbio sul fatto che l'estetica debba giocare un ruolo indispensabile nelle ricerche cognitive, epistemologiche, di filosofia della mente etc., credo però che la cosiddetta arte, se non viene ricompresa all'interno di una riflessione estetica, non possa essere compresa nella sua natura e nelle sue potenzialità. L'arte è certamente un prodotto storico, possibile a certe condizioni storico-culturali, ma certi prodotti possono (o sono potuti) diventare «arte» in quanto essi sono (stati), storicamente, i portatori esemplari di condizioni estetiche necessarie a ogni esperienza umana, a cominciare da una certa organizzazione della percezione. Sganciare l'arte da queste condizioni estetiche – una dimensione della nostra esperienza che risulta irriducibile alla logica o a meccanismi psicologico-causali – significa svuotare l'arte di ogni sua necessità. Nell'arte si esibiscono esemplarmente diversi modi in cui ci orientiamo nel mondo, in cui tentiamo di dare senso alla nostra esperienza in esso. L'attività mentale e sensibile che rende possibile questa esibizione è chiamata tradizionalmente 'immaginazione'. Una riflessione estetica è anzitutto una riflessione sul lavoro dell'immaginazione. Ma come lavora l'immaginazione?

3. Il lavoro dell'immaginazione

3.1. Bruciarsi: istruzioni per l'uso

Gli animali umani si sono costruiti diversi schemi concettuali del fuoco (legati, per esempio, ai suoi svariati usi, al pericolo o al conforto), ma, quando si bruciano, gli schemi concettuali sembrano essere fuori gioco: semplicemente, provano una sensazione di dolore, grazie a meccanismi causali selezionati nel corso dell'evoluzione, e si ritraggono di scatto. Potremmo dire che ritirare la mano da una fiamma sia la risposta irriflessa a uno stimolo. Come altri animali, un bambino che si è bruciato, solitamente, sta lontano dal fuoco. Apprendiamo dall'esperienza. Ma oltre a possedere meccanismi di stimolo-risposta, gli animali mettono in atto meccanismi di apprendimento molto più complessi, e noi umani siamo capaci di percepire in una fiamma tante altre proprietà: alcune utili al controllo dell'ambiente e al nostro adattamento, altre almeno apparentemente inutili (la fascinazione che può esercitare su di noi la vista delle fiamme che guizzano nel caminetto).

Fra tutti gli animali non umani che conosciamo, nella nostra cultura abbiamo selezionato la falena come rappresentazione simbolica di quell'essere delicato che è fatalmente attratto dalla fiamma che lo ucciderà. Mentre la scottatura ci coglie di solito a tradimento e proviamo solo dolore senza alcun pensiero concomitante, l'elezione della falena a rappresentazione di quella spinta che ci porta ad avvicinarci a ciò che è massimamente pericoloso è già un'elaborazione complessa, un *uso* di quell'esperienza immediata di dolore. Tenendoci lontani da un fuoco reale, e dalla sensazione dolorosa che ricordiamo, possiamo usare la rappresentazione di una falena per far vivere in quella percezione altre rappresentazioni. Lo scrittore svedese Stig Dagerman apre il suo romanzo *Il bambino bruciato* (1948) con un'epigrafe: «Non è vero che un bambino che si è bruciato sta lontano dal fuoco. È attirato dal fuoco come una falena dalla luce. Sa che se si avvicina si brucerà di nuovo. E ciononostante si avvicina».

Non sempre si impara dall'esperienza, o non sempre si vuole schivare un pericolo. Per capire quell'epigrafe, infatti, dobbiamo almeno aver provato la sensazione di una bruciatura, dobbiamo saper usare una riflessione analogica che applica la rappresentazione di una bruciatura reale a un dolore che ha motivi diversi (psichici, affettivi, esperienziali), dobbiamo aver visto o sentito dire che le falene sono attratte dalla luce di una fiamma e che avvicinandovisi troppo moriranno a causa di una bruciatura simile a quella che abbiamo subito (anche se restiamo agnostici sulla natura del rispettivo dolore, data la diversità del sistema nervoso). Dobbiamo però anche essere capaci di immaginare che un bambino possa essere rappresentato da una falena, grazie ad alcuni tratti analoghi che abbiamo selezionato: non certo la dimensione, il sistema nervoso, il colore o il volo notturno, ma semmai la comune attrazione per il fuoco (già compreso letteralmente e metaforicamente come ciò che splende e attrae), per qualcosa che è anche pericoloso (un pericolo non saputo nella falena, consapevole o non

consapevole nel bambino). In questo caso, poi, possiamo associare forse la delicatezza di un essere aereo e leggero come la falena alla fragilità di un bambino. Nell'epigrafe di Dagerman c'è ancora di più: un preludio funesto (il bambino sa che se si avvicina si brucerà di nuovo, ma ciononostante si avvicina), che ci può far pensare non a un bambino 'stupido', ma a un bambino che non vuole rinunciare a un'aspirazione d'assoluto (la 'purezza' del fuoco); e forse anche a un cupo desiderio di autodistruzione per troppa prossimità alla 'vita' eccessivamente intensa della fiamma... Lavoriamo d'immaginazione, naturalmente, ma non in modo arbitrario, perché il nostro lavoro è 'istruito', anticipato e guidato da quell'epigrafe (che funziona da *prop*, da 'supporto' per questo lavoro, come direbbe Kendall Walton). Naturalmente anche l'immaginazione può andare fuori strada, o utilizzare un 'supporto' (per esempio l'epigrafe del romanzo ricordato) per produrre libere associazioni. Ma esistono vie per mettere alla prova il suo legame essenziale, insostituibile, con la singolarità del 'supporto'. In questo caso, se vogliamo farlo, dobbiamo almeno cominciare a leggere il romanzo. Così, se il 'supporto' è al servizio dell'immaginazione (la mette 'al lavoro'), è altrettanto vero che l'immaginazione è al servizio del 'supporto' (deve e può focalizzarsi su di esso, perlustrarlo, esplorarlo).

Quel che ora mi interessa sottolineare è che, anche per la percezione più comune, si richiede già una prestazione immaginativa, che, come vedremo subito, è strettamente funzionale al nostro accesso alla realtà. Questa prestazione – a certe condizioni da specificare – costituisce poi anche lo spazio in cui possono proliferare prestazioni più ricche e significative.

3.2. *Percepire e immaginare*

Che l'immaginazione sia
un ingrediente necessario
della stessa percezione,
non l'ha ancora pensato bene nessuno psicologo

Immanuel Kant

Critica della ragion pura, 1781

Vediamo allora, per cominciare, in che senso l'immaginazione sarebbe già un ingrediente della percezione più comune^[47].

Poniamo che una sera d'estate sono seduto a un tavolo dove brucia una candela e che ci sia una falena che ci gira intorno. Senza possedere specifiche competenze sui lepidotteri, nel corso della mia vita ho acquisito un concetto empirico abbastanza vago (quello di farfalla notturna) che mi permette di riconoscere un certo tipo di insetti. Posso presumere che quel concetto si sia formato selezionando nel tempo alcune proprietà di certi animali (fra l'indefinito numero di proprietà che possiedono), in parte comuni a quelle di altri animali volatili (libellule, mosche, uccelli, pipistrelli etc.), ma in parte peculiari a quella specie e non a un'altra. La nostra percezione, non essendo limitata a schemi di risposta prefissati, deve infatti selezionare alcune tra le indefinite proprietà della cosa percepita e trascurarne altre, fino a ottenere uno 'schema' delle proprietà pertinenti della cosa percepita: una sorta di immagine che contenga al suo interno dei tratti generici che permettono di riconoscere i singoli individui di una certa specie, a prescindere dalla particolarità dell'immagine.

Posso presumere che prima della formazione del concetto empirico che ho appreso e dell'espressione linguistica corrispondente sia stata costruita (a livello filogenetico e ontogenetico) una collezione di casi effettivamente osservati, unita da una proprietà che ora ci apparirebbe inusuale o arbitraria (per esempio la collezione delle cose che ho effettivamente incontrato e 'che mi hanno dato fastidio', o di quelle che 'mi hanno lasciato una traccia sulle dita quando le ho toccate'). Ma il mio concetto empirico di 'falena' può sorgere solo quando sono riuscito a selezionare delle proprietà che nel loro insieme sono pertinenti per identificare solo delle falene, anche quelle falene che non ho mai percepito, quindi anche una falena dotata di proprietà che non ho mai visto prima (un colore inusuale, delle antenne particolarmente lunghe, una certa dimensione etc.). Per riconoscere una falena singolare, mai vista prima, *come* un esemplare di falena è necessario che io riconosca in quella singola falena certe proprietà comuni a tutte le falene possibili e non comuni alle libellule o ai pipistrelli. Avrò di fronte una falena 'unica', e che tuttavia resta pur sempre un esemplare di falena perché, oltre quelle proprietà singolarissime, possiede quei tratti generici che – fino a prova contraria – uso come se fossero propri di tutte e sole le falene.

Non solo, dunque, rispetto a un modello percettivo elementare (causale o 'automatico') la percezione umana è sempre interpretante (può selezionare tratti diversi di uno stesso oggetto o fatto reale, che vincolano ma non determinano gli usi che la percezione può fare delle proprie rappresentazioni di essi e degli scopi a cui le indirizza), ma ogni percezione attuale è impregnata di percezioni assenti. Ora, una prima definizione tradizionale dell'immaginazione è proprio quella di *rendere presente ciò che è assente*.

Proviamo a considerare più da vicino la questione: vedo in questo momento apparire una falena nel mio spazio visivo, intorno alla candela. Svolazza disordinatamente, non riesco a osservarla bene, a fermarla, e ne ricavo impressioni sempre diverse, mobili e inafferrabili. Scompare per qualche minuto, poi si ripresenta. In un certo senso posso dire di avere percezioni tutte diverse e discontinue. Ciononostante sono sicuro di vedere una falena reale e non delle impressioni slegate: quelle percezioni tutte *diverse* sono percezioni di uno *stesso* oggetto. Se le mie percezioni non avessero una loro unità, ma si presentassero semplicemente nella loro dispersione e differenza, non potrei usare il mio concetto di falena (che, a sua volta, non sarebbe mai sorto). L'immaginazione, all'interno di una percezione attuale, ha dunque il compito necessario di dare una sua unità alle percezioni sfuggenti che esperisco affinché io possa, per esempio, usare il concetto di cui dispongo. Come potrei infatti arrivare a formare quel concetto, e poi usarlo, se le percezioni fossero tutte diverse, senza tratti comuni rilevabili? Come scriveva in un famoso saggio degli anni '70 il filosofo inglese P.F. Strawson commentando Kant, «il pensiero di *altre* o possibili percezioni in quanto così connesse a questa percezione *presente* ha dunque un'intima relazione con il nostro prendere o considerare [...] questa percezione presente come percezione di questo oggetto»[48]. Non, naturalmente, nel senso che dobbiamo ricordare delle immagini passate di un oggetto ogni volta che lo percepiamo o lo re-identifichiamo come quell'oggetto (non abbiamo in testa immaginette definite che tornano, né questo ritorno servirebbe a spiegare qualcosa della nostra percezione), ma semmai nel senso che «le percezioni passate sono *vive* nella percezione presente». Spesso ci accade di riconoscere un viso come un viso che ci

è noto, come il viso di una persona che conosciamo, benché non sapremmo richiamare in alcun modo un'occasione particolare in cui l'abbiamo già visto. In base a queste riflessioni, Strawson espone in maniera molto semplice uno dei tratti dell'immaginazione che ci interessano:

Sembra dunque che non si esagera se si dice che la percezione attuale occorrente di un oggetto durevole come oggetto di un certo tipo, o come oggetto particolare di quel tipo, è – per così dire – impregnata o animata [...] dal pensiero di altre percezioni passate o possibili dello stesso oggetto. Chiamiamo queste percezioni passate o semplicemente possibili 'percezioni non attuali'. Ora l'immaginazione, in uno dei suoi aspetti [...] è la facoltà di produrre immagini, la facoltà, potremmo dire, di produrre rappresentanti attuali (in forma di immagini) di percezioni non-attuali.

Questo, dunque, per quanto riguarda la presenza necessaria della nostra immaginazione per avere percezioni di oggetti reali. Ma l'immaginazione, solitamente, è concepita anche come quella facoltà di produrre immagini indipendentemente da una percezione reale occorrente. Di produrre, cioè, a partire da ciò che conosciamo della realtà, cose che non hanno alcuna corrispondenza determinata o diretta con la realtà. Il legame tra le due attività sembra ora intuibile: «Percezioni non attuali sono in un certo senso rappresentate, o vive, nella percezione presente; così come sono rappresentate, mediante immagini, nell'attività di produrre immagini dell'immaginazione». Le percezioni non attuali – quelle fornite dall'immaginazione – sono dunque, per un verso, sempre vive in ogni percezione ordinaria, al suo servizio; ma, per altro verso, possono prendere il sopravvento, svincolarsi da questo ruolo 'servile', invadere la scena. È quel che accade, per esempio, nella produzione di un'opera d'arte. Qui di seguito, mi soffermo su una piccola scultura di Louise Bourgeois – una delle protagoniste dell'arte degli ultimi decenni – cercando di rintracciare in questo incontro diversi momenti del lavoro dell'immaginazione, nei suoi aspetti produttivi e ricettivi, che torneranno nelle analisi successive.

3.3. Immaginare di fiorire: Louise Bourgeois

Ricorriamo spesso al mondo vegetale per costruire metafore sulla condizione umana: parliamo di una 'personalità in boccio', di 'fanciulle in fiore', di una 'persona matura', di una 'vita sfiorita', o anche di una 'concezione della fioritura umana'. Possiamo elaborare questi concetti vaghi, precisandoli con concetti più determinati, magari stabilendo criteri e requisiti psicologici, cognitivi, emotivi, morali, politici, che devono essere soddisfatti affinché si possa parlare di maturità di una persona o di una concezione della fioritura umana. Per elaborarli, osserviamo casi, facciamo ipotesi, riflettiamo su noi stessi. Abbiamo bisogno di un nutriente 'cibo per il pensiero' affinché, per esempio, il nostro concetto di 'fioritura umana' non sia troppo povero, troppo schematico, troppo parziale. Darne una definizione, valida per tutti e in ogni tempo, sarebbe non solo molto arduo, ma soprattutto pericolosamente autoritario[49]. Non c'è dubbio che le opere d'arte, specialmente in questi casi così complessi, vengano spesso in aiuto al pensiero, fornendo casi, singolari e densi, di 'fioritura' o di 'fioriture mancate' – in romanzi, poesie, film, composizioni musicali – offrendo al pensiero una sorta di unità di misura indeterminata su cui mettersi alla prova sempre di nuovo. *Un'opera d'arte funziona come un'unità di misura*, un paradigma o un esempio,

come il 'metro campione' di Parigi: «Di una cosa – diceva Wittgenstein in un famoso passo delle *Ricerche filosofiche* (§ 50) – non si può affermare e nemmeno negare che sia lunga un metro – del metro campione di Parigi». Le opere d'arte non sono riconducibili solitamente a concetti precisi, non sono 'misurabili su questo metro' – in quanto semmai ne forniscono uno – e quando lo sono, sono per lo più superflue. Restano invece indispensabili, anche per il pensiero – o meglio, proprio per la 'fioritura umana' – quando offrono esperienze non interamente riformulabili in termini concettuali: può accadere, insomma, che in un'opera d'arte facciamo esperienza di qualcosa di singolare che 'attiva' un processo ideale ed emotivo, sensibile e intellettuale, che non potremmo trovare altrove. Ciò non significa che nell'opera possiamo trovare la soluzione concettuale a un problema (per questo abbiamo altri strumenti cognitivi più adatti), né che l'artista riesca nel suo intento se illustra correttamente un concetto (l'opera servirebbe solo a 'riconoscere' il già noto e padroneggiato), ma piuttosto che nell'opera l'immaginazione può dar corpo a qualcosa che non riusciamo a padroneggiare del tutto, ma verso cui siamo sempre di nuovo attratti perché sentiamo che lì, e non altrove, è esemplificato qualcosa di irrinunciabile (nel nostro caso, addirittura l'idea stessa di 'fioritura umana'). L'opera può essere (l'esito di) un percorso singolarissimo, in cui troviamo indissolubilmente impastati elementi idiosincratici e universali, personali e comuni, concettuali e sensibili. Ma è a questo impasto che, talvolta, torniamo per nutrirci e per riscoprire una norma orientante, uno standard su cui misurarci, che non possiamo trovare altrove.

Abbandoniamo dunque le nostre costruzioni mentali sulle falene e prendiamo in considerazione un oggetto molto diverso, osservato effettivamente durante una mostra. Si tratta di una scultura, parte di una serie di sculture analoghe, realizzata da Louise Bourgeois, un'artista che, scomparsa ultranovantenne nel 2010, negli ultimi vent'anni della sua vita ha conosciuto una celebrità mondiale. Ho scelto di soffermarmi su questa serie di opere, e su una di esse in particolare, perché mi sembra di scorgervi non soltanto un esempio di qualcosa che – se adeguatamente esperito e interpretato – contribuisce come forse ogni opera alla fioritura umana, ma la cui *aboutness* – per usare il termine di Danto – è proprio un singolare percorso di 'fioritura': una fioritura individuale, certamente, ma anche esemplare.

Nel 2008, il Museo di Capodimonte a Napoli ha dedicato alla Bourgeois una grande mostra[50]. Dato il luogo, molte sue opere sono disposte in modo tale da 'dialogare' con opere di maestri del passato. Il 'dialogo', naturalmente, è reso possibile in linea di principio da un lavoro dell'immaginazione, dall'istituzione di analogie, dalla persistenza di percezioni passate dentro le percezioni presenti, dal gioco di assenza e presenza che è proprio di ogni percezione, dalla sospensione di ordini temporali concettualmente controllati. Ma è reso possibile come *quel* dialogo solo se il lavoro dell'immaginazione, al tempo stesso, si concentra nell'esplorazione delle opere. A un certo punto gli accostamenti 'guidati' dall'allestimento (e dalle opere così accostate) ci abbandonano, ed entriamo in una sala bianca e vuota, in cui pendono dal soffitto una serie di sculture: una è riconoscibile come la figura in bronzo di una donna, priva di una gamba, sospesa all'ombelico che sporge da una pancia ingrossata, come deformata dallo sforzo di reggere la figura appesa, ma che le dà anche l'apparenza della pancia di una donna incinta (*Femme*, 2005); un'altra è una sorta di budello in alluminio – della grandezza di una persona – arrotondato irregolarmente su se stesso, che risulta grosso modo della forma di due coni uniti nella base (*Untitled*, 2004). In un

angolo, poi, pendono tre piccoli oggetti in bronzo. Avvicinandoci vediamo che, sotto certi aspetti, sono simili: sono tutti e tre oggetti ‘doppi’, simmetrici, e ci pare di *vedere in* ciascuno di essi parti del corpo umano, forse organi genitali maschili e femminili. La nostra tendenza a far cadere queste percezioni nello schema di concetti disponibili, di diverso livello elaborativo ma non necessariamente incompatibili (pezzi di bronzo, oggetti simmetrici, falli uniti da pubi femminili e vagine, ginocchia aperte...) è insieme frustrata ed esaltata: nessun concetto empirico ci soddisfa, data la ‘stranezza’ o ‘singolarità’ degli oggetti che abbiamo di fronte. Potremmo anche trascurare questa stranezza e decidere senz’altro per una sorta di descrizione classificatoria disambiguante (fra le diverse classificazioni possibili): ‘oggetti in bronzo che rappresentano due falli simmetrici detumescenti etc.’. In natura, però, di oggetti cosiffatti non ne abbiamo mai visti, né c’è da sperare che possiamo costruirne una classe che comprenda altri membri che le appartengano. E comunque, di questa nuova ‘classe’, non sapremmo bene che farcene. Possiamo dunque decidere di trascurarli. Oppure, sapendo che sono stati fatti da qualcuno e – con una rapida escalation di assunzioni – che sono esposti in un museo, possiamo provare a domandarci che altro ‘uso’ potremmo fare di questi oggetti che percepiamo. Non è certo la loro collocazione istituzionale a farne gli oggetti unici che sono (secondo una ‘definizione istituzionale dell’arte’ ormai screditata): non ogni cosa che sta in un museo ‘funziona’ necessariamente in questo modo. Tuttavia, questa cornice istituzionale dovrebbe metterci in allerta: questi oggetti hanno una loro finalità non precisata, non sono prodotti naturali o casuali, né strumenti pratici. Se cominciamo a pensare in questo modo, possiamo decidere di *stare al gioco*, di provare a capire che cosa ci è offerto: non un oggetto da classificare in base a concetti già disponibili (se non come ‘oggetto artistico’, che è una classificazione pragmatica preliminare, solo un probabile segnale del fatto che siamo invitati a entrare in un certo tipo di gioco), ma un oggetto singolare che chiede di essere osservato, esplorato, immaginato, interpretato, pensato, sentito, ‘usato’ secondo delle direttrici che non gli preesistono, ma che esso stesso intende mettere in atto in noi (ancora un ‘supporto’, dunque) se siamo disposti a partecipare al gioco che ci propone e a dedicarci alla sua singolarità. In quanto oggetti, ci possono piacere o meno, immediatamente: a me, per esempio, ‘sono piaciuti subito’, anche se, così su due piedi, non avrei saputo dire perché (l’eleganza? la compattezza e il senso della massa? la superficie polita solcata da tratti informi? la loro stessa enigmaticità?). Quest’attrazione iniziale, innestata sensibilmente (‘a pelle’) è forse il primo indizio che in quegli oggetti c’è anche qualcosa da capire, che mi riguarda, e altro da sentire e immaginare oltre ciò che ci può sembrare immediatamente riconoscibile.

Contro ogni superstizioso pregiudizio formalista, la prima cosa che viene da fare è andare a vedere se c’è un titolo. Le tre piccole sculture sospese ne hanno uno simile, essendo tutte intitolate a Giano, il dio romano dei passaggi, delle soglie: *Janus in Leather Jacket*, *Janus*, e *Janus Fleuri*: un ‘Giano in giacca di cuoio’, un ‘Giano’ non connotato, un ‘Giano fiorito’^[51]. Leggiamo anche che sono state tutte realizzate nel 1968 (cosa che per il momento non ci dice un gran che, ma che potrebbe aggiungere qualche elemento importante in un secondo tempo). Mentre i titoli delle altre due sculture presenti nella sala sono apparentemente poco informativi (*Femme* ci dice soltanto che si tratta di una donna, che è anche l’unica proprietà della scultura che ci era facile riconoscere senza l’ausilio del

titolo; *Untitled* ci dice solo che la Bourgeois non ha ritenuto di dare alla scultura un titolo informativo), le tre piccole sculture hanno un titolo sorprendente. Quali che siano i 'meccanismi' grazie a cui vediamo nei tre bronzi fusi delle figure familiari, capiamo immediatamente che quelle figure non sono una 'illustrazione' ovvia, o informativa, dei tratti del dio Giano. Nessuno metterebbe in un dizionario mitologico queste sculture della Bourgeois per integrare una descrizione di Giano. Poiché, tra l'altro, nessuno ha mai visto Giano in carne e ossa (Goodman direbbe che si tratta di una figura-di-Giano) tutto quello che abbiamo sono descrizioni e immagini provenienti dall'antichità. Un busto di Giano lo troviamo, per esempio, nei Musei Vaticani, ed è un busto su cui si erge una testa di un uomo barbuto dotata di due facce (Giano *bifronte*).

Che ruolo hanno allora questi titoli della Bourgeois? Ci forniscono indizi importanti: ci invitano a trovare delle analogie tra le proprietà associate alle descrizioni di Giano, o le rappresentazioni figurate del dio romano, e le sculture che pendono all'altezza del nostro sguardo. Non c'è dubbio che i busti antichi di Giano intendessero presentare o rappresentare il dio e che lo facevano in modi più o meno 'illustrativi' o didascalici, complessi o elementari. Qui è facile associare il riferimento a Giano con la 'doppiezza' simmetrica delle sculture, senza escludere che qualche altro tratto di Giano (dio dei passaggi e delle soglie) possa risultare un'indicazione pertinente. Se, seguendo Danto, ci interrogassimo sulla *aboutness* di queste opere, sarebbe difficile sostenere che i rispettivi titoli ci dicono in parole ciò che esse illustrano. Che tali opere non siano solo pezzi di bronzo, ma posseggano anche la proprietà relazionale di essere 'a-proposito-di' qualcosa, è fuor di dubbio, e in questo senso sono 'rappresentazioni'. Ma, oltre alle proprietà relazionali, sono proprio le loro proprietà percettive a dover essere osservate, indagate, esplorate, elaborate dall'immaginazione affinché l'opera incarni la sua *aboutness* (manifestando, come dice Goodman, una densità semantica e sintattica, una saturazione relativa, un'esemplificazione e un riferimento multiplo e complesso). Ogni tratto può essere pertinente, e a questo punto concetti e percezioni, riferimenti culturali e storici, sensazioni e associazioni, sentimenti ed emozioni, sono tutti elementi chiamati a partecipare al gioco e all'esplorazione di queste opere. Osservandole, come si è detto, appaiono innanzitutto delle rappresentazioni di parti (genitali?) del corpo umano. Le prime due, inoltre, sono coperte da una patina scura, eccetto che sulle estremità inferiori, la terza da una patina d'oro. Che cosa è accaduto con il terzo Giano perché debba risplendere di luce dorata? La patina d'oro sarà per caso una forma di 'esemplificazione' goodmaniana (un 'campione' di oro che insieme lo denota)?

Sono sculture dotate di un anello per essere appese, al pari di quella sorta di fallo in lattice, realizzato nello stesso anno, che è *Fillette*, con cui la Bourgeois appare nel famoso ritratto di Mapplethorpe del 1982. Inoltre, le dimensioni di *Janus Fleuri* non sono lontane da quella di una testa. Questi sono finora alcuni degli elementi che siamo riusciti a raccogliere. Ma le opere continuano a restare piuttosto enigmatiche. Cercando altri indizi, ci spingiamo a leggere quel che ne scriveva la Bourgeois nel 1969, su richiesta della rivista *Art Now*:

Che dire allora di questa scultura in particolare? Ha la permanenza del bronzo, benché sia stata concepita in gesso. Pende, è semplice nel suo profilo ma elusiva e ambivalente nei suoi referenti. Pendendo da un singolo punto all'altezza degli occhi può oscillare e girare, ma lentamente, perché il suo centro di gravità è basso. È simmetrica, come il corpo

umano, ed ha la stessa scala di quelle parti del corpo umano a cui, forse, potrebbe riferirsi: una doppia maschera facciale, due seni, due ginocchia. La sua posizione appesa indica passività, ma la sua massa abbassata esprime resistenza e durata. È forse un autoritratto – uno dei molti[52].

La Bourgeois ha scritto e parlato molto, di sé e delle sue opere. Ma naturalmente ha anche sempre invitato i suoi lettori e interlocutori a guardare le opere e a lasciar stare i suoi scritti. Ma, appunto, anche questo l'ha scritto. I suoi scritti non possono essere ignorati, né possono sostituirsi alle sculture, così come la sua vita non spiega l'opera, ma certamente comunica con essa. Dallo scritto che riguarda *Janus Fleuri* apprendiamo che, «forse», è uno dei suoi molti autoritratti. Tanto per menzionarne un altro, si va abbastanza sul sicuro ricordando *Torso – Self-Portrait* (1969), un rilievo in bronzo dipinto di bianco delle dimensioni di un torso reale. Ma un anno prima di questo autoritratto dichiarato – *coperto di petali* (fiorito?) – realizza appunto un autoritratto in forma di «Giano fiorito». I referenti di *Janus Fleuri* indicati dalla Bourgeois sono «una doppia maschera facciale, due seni, due ginocchia», mentre non vengono menzionati gli organi sessuali maschili e femminili, che appaiono abbastanza evidenti all'osservatore e a cui si attagliano, grosso modo, anche le dimensioni della scultura. Ma poco prima ha avvertito: «è ambivalente nei suoi referenti». La Bourgeois immagina questa scultura appesa all'altezza dello sguardo dello spettatore, come accade solitamente negli autoritratti più tradizionali, e ne sottolinea il peso, il baricentro basso, la possibilità di oscillare e girare su se stessa, la permanenza e la passività, la simmetria. Non una parola ulteriore sulle parole del titolo: *Giano fiorito*. Forse questa scultura ci sta chiedendo di immaginare, di 'far finta' di vedere in essa una fioritura in forma di autoritratto, o un autoritratto in forma di fioritura. Ma siamo anche autorizzati dall'opera a immaginarla così? O la Bourgeois, con le sue indicazioni verbali, ci sta chiedendo l'impossibile? Se invece di *Giano fiorito* quest'opera si intitolasse *Un paio di scarpe?* O se il titolo ci venisse negato (*Untitled*)? Nel primo caso, forse l'opera resterebbe muta, ci lascerebbe per sempre nello sconcerto, non si attiverebbe, o comunque sarebbe un'altra opera: non perché le sue proprietà materiali o estetiche sarebbero un mero supporto indifferente del titolo, ma perché – proprio in quanto non indifferenti – dovrebbero essere riorganizzate in maniera diversa. Qualcuno potrebbe anche dire: il titolo è sviante, la Bourgeois è inaffidabile, non ha voluto o saputo riconoscere quel che ha fatto. Ma su questa eventualità (un po' accademica) non intendo prendere una posizione netta: bisognerebbe affrontare un esempio reale, nella sua singolarità. Nel secondo caso (*Untitled*), potremmo forse scoprire per conto nostro la 'doppiezza' ricorrente, il filo conduttore dei fiori, andando a scavare nelle altre opere dell'artista. Cosa che facciamo comunque.

Sfogliando un libro con scritti, interviste e riproduzioni di sue opere, ci cade l'occhio su un piccolo disegno a matita del 1940, che mostra un vaso rovesciato, al cui interno, compresa tra due profili simmetrici adulti (le due 'maschere facciali?'), appare una figura infantile nella sua interezza: «un bambino – commenta la Bourgeois – non è altro che quel che i genitori hanno versato nel piccolo vaso». L'analogia con *Janus Fleuri* è difficilmente trascurabile, non solo dal punto di vista morfologico: il vaso fornisce un indizio per far luce sul quel titolo della piccola scultura-autoritratto che ci interessa. Dimora di un seme, di una minuscola figura infantile disegnata nei suoi contorni essenziali, che forse un giorno crescerà come una pianta che potrebbe fiorire. L'analogia tra pianta e persona – che affonda nel tempo e non è certo esclusiva della Bourgeois – assume

qui un'importanza notevole e duratura, a cominciare almeno dal dipinto a olio del 1944, *Natural History*, in cui appare una pianta nella sua interezza, un fiore e un frutto, che sono «in tempi diversi, sia una parte che il tutto». Il percorso della Bourgeois sembra autorizzarci a seguire l'indizio della fioritura e ci fa estendere lo sguardo ad altri indizi analoghi. Una pianta, scrive ancora, è «il simbolo di una persona» attraverso il quale si «prova il diritto a esistere [...] a crescere, a procreare»[53]. Ma la 'procreazione' di un frutto presuppone una fioritura... Dagli anni '90 al 2005 la Bourgeois produce una serie di opere (incisioni, sculture in marmo e in bronzo, installazioni) intitolate *Topiary* (con riferimento all'antica arte topiaria, quella che interviene per dar forma alle piante) dove questa ambigua «arte di migliorare la natura»[54] (un'arte in cui si dà forma e si mutila) produce metamorfosi, fioriture su corpi infantili, gemmazioni arboree su corpi mutilati, rami frondosi e rami secchi. Tra gli ultimissimi lavori della Bourgeois troviamo infine *Les Fleurs* (2009), 36 acquarelli rossissimi (sanguinanti, si direbbe). Questa fitta rete di riferimenti interni al suo *corpus* di opere si rivela estesa e insistita e potrebbe essere analizzata in tutte le sue pieghe, i suoi colori, le sue ambivalenze, e messa anche in relazione a riferimenti esterni. Percezioni assenti tornano a vivere in ciò che percepiamo davanti a questa scultura, in un vortice dove l'ordine temporale (innanzitutto quell'ordine che ci fa identificare una relazione causa-effetto) non viene annullato, ma certamente sospeso e complicato, come accade nei labirinti della nostra memoria. Sono percezioni assenti di elementi riconoscibili del mondo reale, ma anche percezioni assenti di altre opere e, con queste, forme immaginate che non sapremmo ricondurre a nessuna forma naturale.

C'è ancora un elemento che voglio sottolineare. Potremmo dire che è un elemento autobiografico, anche se qui non interessa tanto entrare nella verità autobiografica di una donna che si chiamava Louise Bourgeois, quanto evidenziare come delle *narrazioni* della Bourgeois possano attivare altre funzioni immaginative che ci permettono di apprezzare meglio la sua scultura. Il primo racconto riguarda la sua famiglia di provenienza e il ruolo che in essa la Bourgeois ci racconta di aver rivestito. Benché la Bourgeois avesse ricevuto qualche attenzione tra gli anni '40 e '70, la sua notorietà e il suo successo hanno una data di inizio precisa: il 1982, anno della grande personale al MoMA, e anno in cui pubblica su *Artforum* un testo con immagini di proprie opere e fotografie di famiglia intitolato *Child Abuse*. È lì che ci racconta – come è diventato fin troppo noto – che nella sua famiglia borghese, di rispettabili restauratori di tappeti, il padre Louis, per dieci anni, andava a letto con la ragazza, Sadie, accolta in casa perché insegnasse l'inglese alla propria figlia, Louise. Il *Child Abuse*, per la Bourgeois, sta innanzitutto in questo tradimento su due fronti (bifronte?) dei genitori nei suoi confronti:

Perché mai in una famiglia middle-class un'amante era un oggetto d'arredo ordinario? Beh, la ragione è che mia madre lo tollerava, e qui sta il mistero. Perché lo faceva?/ Che ruolo avevo io in questo gioco? Io sono un pegno. Sadie doveva stare lì come mia insegnante ma in realtà, tu, madre, mi stai usando per seguire le tracce di tuo marito. Questo è *child abuse*[55].

Da notare, oltre all'uso del presente, quello della parola «pegno» (*pawn*), perché uno dei termini più usati dalla Bourgeois per qualificare la sua attività d'artista è

ransom, riscatto. Uscire dalla condizione di pegno, di essere dati in pegno – che è il tradimento stesso perpetrato dalla madre sul tradimento del padre – mediante il riscatto dell'arte, della scultura. Il pezzo finisce con queste parole: «Ogni giorno devi abbandonare il tuo passato o accettarlo e se non lo puoi accettare diventi uno scultore», perché, aveva detto poco prima, ricostruire il passato è esorcizzarlo, e «qualsiasi cosa io faccia è ispirata alla mia infanzia». Naturalmente questo racconto ha dato occasione di riflettere – in modi più o meno interessanti – a molti critici che si rifanno a teorie psicoanalitiche. Qui voglio sottolineare solo un aspetto, semplice ma importante: uno dei tratti della nostra immaginazione è che ci permette di assumere punti di vista diversi, di occupare prospettive non nostre, di 'metterci nei panni di un altro'. Anche qui un ruolo di 'supplenza' rispetto al reale, ma non tanto una 'supplenza' di percezioni su oggetti del mondo assenti, quanto una 'supplenza' di posizioni soggettive non realmente disponibili ('il punto di vista di un altro'). Questa funzione immaginativa – importantissima anche per il nostro adattamento – è chiarissima quando abbiamo a che fare con arti narrative (racconti, romanzi, film etc.), e qui abbiamo a che fare proprio con un racconto (di cui ci interessa marginalmente se corrisponda o meno a una verità biografica). Probabilmente, però, questa possibilità di 'metterci nei panni di un altro' non è limitata alle arti narrative. Per ora, constatiamo che la nostra capacità di immaginare di essere 'nei panni di' Louise Bourgeois come autrice di quel racconto autobiografico ci permette di assumere una prospettiva che risulterà pertinente e importante anche per comprendere meglio le sue sculture, e in particolare quel *Janus Fleuri* di cui ci stiamo occupando.

Il secondo racconto a cui accennavo va nella stessa direzione e integra il primo. Riguarda il rapporto della Bourgeois con Marcel Duchamp, un artista-chiave del Novecento, rapporto che qui potremmo intendere, se vogliamo, come una informazione biografica, ma che può diventare – ed è questo a interessarci – una 'proprietà relazionale' dell'opera che non può essere trascurata: Marcel Duchamp era considerato dalla Bourgeois uno dei suoi «padri», verso il quale aveva sentimenti profondamente ambivalenti, di gratitudine e di ribellione violenta, di ammirazione e di spregio (come per il padre Louis). Proprio nell'opera più famosa di Duchamp, il cosiddetto «Grande vetro» (*La mariée mise à nu par ces célibataires, même*), troviamo un singolare esempio di 'arte topiaria', una donna albero (*arbre-type*), designata a volte come «donna appesa» (appesa come le sculture della Bourgeois, ma forse anche 'impiccata'), mentre la sovrastante «via lattea» – che viene caratterizzata da Duchamp come un «innesto» sulla donna *arbre-type* – è il suo «*épanouissement*», il suo «sbocciare», il suo «espandersi», la manifestazione del suo «godimento» e della sua «fioritura»^[56].

Non è possibile raccogliere tutti i fili e gli indizi che sembrano coagularsi in *Janus Fleuri*, ma ripercorrendone alcuni siamo ora in grado di ipotizzare innanzitutto una sorta di progressione: dal tegumento che copre il primo *Janus in Leather Jacket*, un Giano coperto da una spessa giacca di cuoio (un «tegumento del seme» che sembra rimandare a una sorta di *strait jacket*, una camicia di forza, ma anche a un cappuccio, a una copertura, a una maschera che nasconde o a una cintura di castità), si passa a *Janus* che, tra le due ginocchia, le due maschere facciali, i due falli, lascia apparire un pube femminile, coperto di *petali* – come nel successivo *Torso* – fino alla fioritura, con la patina d'oro, questa volta, di *Janus Fleuri*, dove si presenta una sorta di *deiscenza*, nella sua doppia valenza botanica

(di frutto maturo che si spacca per eccesso) e medica (di ferita suturata che si riapre). Una fioritura che si colloca, nella scultura, tra due ginocchia, due falli, due seni, due volti e, nella vita della Bourgeois, in un momento di speciale intensità: la fine dell'analisi, iniziata nel '51 con la morte del (quasi omonimo) padre, che coincide con la morte del «padre» Duchamp nello stesso anno di *Janus Fleuri* (1968), e la riappropriazione di quell'*épanouissement* che proprio Duchamp attribuiva alla sposa del «Grande vetro», dunque all'interno di una «macchina celibe» (come aveva definito la sua opera lo stesso Duchamp). Non è forse un modo, questo, di sottrarre quella fioritura alla sterilità opprimente del 'celibato'? In *Janus Fleuri* assistiamo a un godimento esteso, a una fioritura sempre esposta a un'interminabile arte *topiaria*, certo, ma anche alla leggerezza sanguinante e appassionata dei fiori rossissimi degli ultimi acquarelli. E se tutto questo ha una sua plausibilità, l'apertura, la deiscenza, la fioritura che viene messa in opera è ciò che ci concerne, che ci riguarda, che si rivolge a noi: un autoritratto in forma di fioritura come coinvolgimento in un processo vitale da condividere, un invito a sostare su una sovrapposizione di soglie (Giano, dio dei passaggi, delle soglie, delle porte, e per questo anche di quel passaggio unico che è la nascita): la possibilità di sbocciare, di dare inizio a qualcosa, di nascere ancora. Un *riscatto*, forse, dalla (sua) posizione umiliante di *pegno*, una liberazione o un'accettazione di ciò che si è (stati), che, dopo dolorose potature, permette finalmente una piena fioritura dorata. La pesantezza opaca del bronzo, la sua deiscenza, il prorompere della vita da una doppia detumescenza maschile (i suoi 'padri'? il doppio tradimento genitoriale? entrambe le cose?), da un corpo non governabile sospeso tra passività e attività, controllo e abbandono, maschile e femminile, proprio e alienato; ma anche la sua inscindibilità da una ferita informe (l'essere stata *pegno*), che emerge magmaticamente facendosi largo tra due forme polite e ponderate. Tutto questo è l'autoritratto che è *Janus Fleuri*. O, almeno, così l'ho immaginato – come fosse un tutto, appunto, deiscente esso stesso – nei suoi tratti essenziali, a partire dalla sua singolarità e triangolando tra narrazioni, altre opere, indizi culturali di ogni genere.

Ora, è possibile descrivere con un po' di generalità il modo in cui l'immaginazione 'lavora' sui suoi 'supporti' (le opere) quando accetta di 'stare al gioco' che le propongono? Uno strano gioco: un gioco 'libero' dall'ottenimento di scopi determinati, ma vincolato alla concretezza dell'opera (la sua 'unità di misura'); un gioco dunque 'regolato', ma non determinato, nel suo procedere, da regole precise. È possibile indagare i meccanismi generali di questo 'gioco'? È possibile esporre – isolandoli in qualche modo dall'impasto delle loro prestazioni – alcuni elementi propri del lavoro dell'immaginazione? È possibile indicare quali di questi elementi giocano un ruolo decisivo nella costruzione e nell'apprezzamento delle opere d'arte? È possibile indicarli in maniera abbastanza generale, pur permettendo che poi trovino un'applicazione flessibile, ogni volta singolarmente commisurata alla 'norma singolare' dell'opera?

3.4. Immaginazione

Nei paragrafi precedenti ho cercato di fornire qualche scorcio su quella attività mentale che chiamiamo, nel discorso comune, immaginazione. L'abbiamo intravista nel suo contribuire alla percezione, e alla formazione e applicazione di concetti, legando questa sua attività a quella, che tutti le riconosciamo, di dar

corpo in diverse modalità sensoriali a cose non attualmente presenti nel mondo reale. L'abbiamo considerata all'opera nella sua capacità di produrre cose che sfuggono a una presa concettuale soddisfacente, nella sua peculiarità di usare rappresentazioni per dar vita ad altre rappresentazioni (la costruzione di metafore e di analogie mediante 'metarappresentazioni', la messa in opera di una dilatazione sensibile dei concetti, di una indeterminazione di scopi strumentali), ma anche nel suo ruolo 'disidentificante' che ci permette di metterci 'nei panni altrui', di ridescrivere situazioni note o di cambiare punto di vista, di indurre pensieri e riflessioni, sentimenti ed emozioni. Niente di veramente nuovo. La storia della filosofia è tutta attraversata dal tema dell'immaginazione e dei suoi molteplici volti, da Aristotele a Vico, da Hume a Kant, da Husserl a Wittgenstein a Sartre a Heidegger... Nell'ambito della filosofia analitica, tuttavia, costituisce una riscoperta recente. In una tradizione che nasce con l'aspirazione di bandire le confusioni concettuali, le ambiguità linguistiche, l'indeterminatezza del pensiero, l'immaginazione non è immediatamente un ospite gradito. Anche chi, come Strawson, si metteva sulle orme di Kant per restituirle un ruolo rispettabile, si sentiva in obbligo di avvertire che «gli usi, e le applicazioni, dei termini 'immagine', 'immaginare', 'immaginazione' e così via costituiscono una famiglia varia e dispersa. Persino quest'immagine di una famiglia sembra troppo definita»[57]. Lo stesso anno in cui Strawson pubblicava questo articolo, Roger Scruton rielaborava la sua tesi di dottorato in un libro intitolato *Art and Imagination* (1974), dove sosteneva di poter ricondurre sotto un unico concetto, quello di immaginazione, fenomeni apparentemente eterogenei: farsi un'immagine, immaginare che..., immaginare come sarebbe se..., immaginare come ci sentirebbe a...; e, oltre a questi usi proposizionali e non, proponeva anche un uso 'avverbiale' di immaginazione (agire, fare o pensare qualcosa «immaginativamente»), in quanto diverso da un atto mentale (da un uso «predicativo» dell'immaginazione)[58]. Dove quest'uso avverbiale possiede un senso normativo: si può giudicare che qualcuno abbia fatto qualcosa in maniera autenticamente immaginativa, o invece solo in maniera 'capricciosa' e 'vana'. Nonostante queste avvisaglie, però, è solo negli ultimi due o tre decenni che il ruolo dell'immaginazione è tornato in primo piano nelle ricerche filosofiche anglo-americane.

Si potrebbe dire, tagliando con l'accetta, che l'estetica analitica si è sviluppata a partire dal secondo dopoguerra e che, da allora, ha seguito a modo proprio le principali tendenze della filosofia analitica nel suo complesso: prima, nel corso della 'svolta linguistica', si è presentata per lo più come una 'filosofia del linguaggio della critica d'arte' (che statuto ha il linguaggio nel suo uso all'interno dei modi in cui descriviamo e giudichiamo le opere d'arte?); poi, ha subito una svolta metafisica e ontologica (come definire l'arte o le opere d'arte? Che cos'è un'opera d'arte? Se dovessimo inventariare le cose del mondo, che statuto dare all'oggetto artistico rispetto ad altri oggetti o eventi?); l'ultima fase – quella attuale – la caratterizzerei, forzando un po', come una 'svolta immaginativa', contraddistinta anche da un dialogo con le scienze cognitive in senso lato. Se, per le prime due fasi, possiamo dire che i principali autori di riferimento sono stati Monroe Beardsley e Frank Sibley, e poi Nelson Goodman, Arthur Danto e Richard Wollheim, l'ultima fase è forse rappresentata al meglio da Kendall Walton, a partire dal suo libro del 1990 *Mimesis as Make-Believe*[59], accompagnato – in un dialogo più serrato con le scienze cognitive e la psicologia empirica – dalle ricerche di Gregory Currie (almeno a partire dal suo libro del 1995 *Image and*

Mind). In una prospettiva diversa, si può anche dire, come è stato scritto di recente, che

l'estetica deve molti dei suoi progressi compiuti nella seconda metà del ventesimo secolo all'idea che una comprensione della rappresentazione nell'arte fornisce una chiave per risolvere molti dei suoi problemi. Una buona parte del successo dell'estetica negli ultimi vent'anni può essere attribuita ai tentativi di capire che ruolo abbiano le rappresentazioni mentali nell'apprezzamento dell'arte – dove 'rappresentazioni mentali', quando si discute di apprezzamento dell'arte, ha spesso significato 'immaginazione'[60].

È vero che l'immaginazione è sempre stata parte delle indagini estetiche, ma queste indagini non potevano usufruire degli strumenti offerti «dalla moderna filosofia del linguaggio e della mente», e il libro di Walton (da cui abbiamo preso a prestito alcuni termini nei paragrafi precedenti, come quello di *prop* o 'supporto') «ha rivoluzionato il pensiero filosofico sulle rappresentazioni artistiche, la finzione, l'immaginazione, l'apprezzamento»[61]. L'affermazione è forse esagerata, se non è limitata al mondo anglosassone. Però è vero che oggi, guardando a come si è sviluppato l'ambito di studi sull'immaginazione, la filosofia della mente, l'estetica e le scienze cognitive formano un intreccio inedito, non facilmente districabile, mentre la letteratura specialistica è cresciuta a dismisura in pochi anni, rendendo molto difficile tracciare un quadro unitario. Lo stesso Walton, ancora all'inizio di questa 'rinascita immaginativa', dichiarava di rinunciare a fornire una nozione unitaria di immaginazione: «Che cosa significa immaginare? Abbiamo esaminato diversi aspetti in relazione ai quali le immaginazioni possono variare; non dovremmo ora spiegare in dettaglio che cosa abbiano in comune? Sì, se potessimo. Ma io non ne sono capace»[62]. Ma se Walton si sentiva di dover rinunciare a una nozione unitaria di immaginazione, aveva il merito di tracciare alcune distinzioni di cui una eventuale nozione unitaria dovrà dar conto: l'immaginazione permette un «immaginare proposizionale» (immaginare che si dia un certo caso, per esempio che si ha un fratello o che la luna sia fatta di formaggio – o che Giano sia un dio a due facce), un «immaginare oggettuale» (immaginare una città o una festa – o una scultura in bronzo in cui si incarna una fioritura), e un «immaginare di» (di incontrare un amico o di pilotare un aereo – o di essere una donna anziana che ricorda di aver subito un 'abuso' da bambina e che ora trova finalmente il modo in cui fiorire...). Ma c'è anche un immaginare «spontaneo» e uno deliberato, un immaginare «occorrente» (che occupa la mia attenzione) e uno «non occorrente» (che resta sullo sfondo della mia consapevolezza), un immaginare «sociale» e uno «solitario». Alcuni di questi modi di immaginare sono sensoriali, altri no; alcuni sono 'creativi' o innovativi, altri meno; alcuni implicano una prospettiva diversa da quella in cui ci si trova effettivamente, altri si sviluppano dalla prospettiva che occupiamo realmente. C'è poi chi pensa che ogni esperienza (credere, vedere, fare, desiderare, agire, provare qualcosa etc.) sia immaginata in quanto è 'disaccoppiata' (*decoupled*), come si dice, dalle sue conseguenze reali: una sorta di doppio immaginativo 'off-line' di esperienze che potrebbero essere anche reali[63]. Ma naturalmente il problema è che i rapporti tra immaginazione e realtà sono molto più complicati e interessanti di un semplice raddoppiamento fittizio di esperienze reali ('disaccoppiato', sganciato dalle conseguenze che avrebbero un credere, un fare, un temere, un desiderare etc. nel mondo reale).

Basti pensare cosa accadrebbe se le nostre prestazioni immaginative fossero in gran parte impedito: non solo avremmo gravi difficoltà a giocare a ‘far finta di’, a simulare, a comprendere situazioni fittizie o ipotetiche, ma anche a comunicare con un’altra persona – sia linguisticamente che affettivamente – a collaborare con altri in vista di scopi comuni, a ‘leggere’ le intenzioni altrui. Sono i sintomi più riconosciuti dell’autismo, che alcuni autori considerano senz’altro un ‘disordine dell’immaginazione’. O, per portare un esempio molto diverso, basti pensare anche alla differenza nella ricezione delle notizie più terribili che ci giungono da tutto il mondo, e che spesso ci lasciano quasi indifferenti, e una situazione che invece ci viene comunicata in modo tale che siamo indotti anche a immaginarla nelle sue varie modalità (cosa che ci ‘tocca’ ben altrimenti, e dunque ci fa comprendere l’accaduto in maniera diversa).

Per contrasto, dunque, è facile capire quanto il ruolo dell’immaginazione – che trova un suo terreno di indagine esemplare nelle arti – sia importante per l’intera sfera dell’esperienza umana, e come dunque le arti (e le ricerche estetiche) non siano necessariamente, in linea di principio, ‘un lusso’, un supplemento riservato a esteti estenuati o a oziosi *happy few*, perché in esse può mettersi in atto qualcosa di essenziale, senza di cui la nostra vita cognitiva, affettiva, sociale, morale, politica sarebbe molto diversa. Non possiamo qui passare in rassegna tutto lo spettro delle questioni affrontate oggi sotto la voce ‘immaginazione’, ma le evocheremo solo in relazione agli aspetti di quelle che siamo disposti a chiamare esperienze estetiche e, in particolare, delle esperienze estetiche che ci capita di fare con le opere d’arte[64]. Questa pervasività dell’immaginazione, però, dovrebbe già metterci in guardia dai rischi di una ‘filosofia dell’arte’ sganciata da una riflessione estetica più generale. L’arte può interessarci e coinvolgerci davvero – non solo come prelibatezza estetica o dotto campo di studio o di expertise – solo in quanto è la specializzazione, la concentrazione, l’esemplificazione ‘autonoma’ di qualcosa che pervade non autonomamente alcuni degli aspetti più importanti e vitali dell’intera esperienza umana.

3.5. *Immaginare come ‘far finta’*

Naturalmente, anche la ‘svolta immaginativa’, come tutte queste ‘svolte’ negli orientamenti del pensiero, va presa con cautela. È forse vero che oggi più nessuno pensa che il compito principale di un’estetica o di una filosofia dell’arte sia affannarsi, come accadeva qualche anno fa, a fornire una ‘definizione di arte’ in termini di condizioni necessarie e sufficienti, ma è indubbio, per esempio, che la ‘svolta immaginativa’ che esemplifichiamo con Walton non nasca dal nulla, ma abbia tratto molti insegnamenti da Gombrich e Goodman, o da Wollheim, con il quale Walton ha intrattenuto un fitto dialogo[65].

Il punto di partenza di Walton, per stare alla cronaca, sembra essere stato proprio il saggio di Gombrich del ’59 *Meditations on a Hobby Horse*. Il ‘cavalluccio di legno’, rappresentato tipicamente da un bastone con qualcosa in cima che faccia da testa, è forse il paradigma dell’immaginazione infantile, tanto che sia in inglese che in tedesco la parola ha assunto anche un significato diverso, e più generico, di ‘fantasia dominante di una persona’, di ‘dada’, anche nel senso di ‘avere un pallino’, un ‘oggetto’ che occupa l’immaginazione. Rifacendosi a un famoso passo del *Tristram Shandy* di Sterne, Kant parlava nella sua *Antropologia pragmatica* di uno *Steckenpferd*, di un ‘cavallino di legno’, in questi termini:

Fra tutte le deviazioni che stanno al di là della linea di confine del sano intelletto, la più moderata consiste nell'avere un *pallino* [*Steckenpferd*]: la passione di occuparsi intenzionalmente di oggetti dell'immaginazione, con i quali l'intelletto gioca per mero intrattenimento, come se costituissero un affare serio; una sorta di ozio attivo [66].

Da questa nota si potrebbe partire per ricostruire tutta una teoria dell'immaginazione in Kant, ben più impegnativa, complessa, seria e interessante di quanto potrebbe apparire a prima vista da questo passo. Ma non è certo questo il luogo per farlo. D'altra parte, se si eccettuano dei riferimenti di rito al Kant letto da Strawson, sembra che i teorici analitici dell'immaginazione non si siano ancora accorti della esplosiva rinascita dell'estetica kantiana – incentrata sul lavoro dell'immaginazione – che si è verificata (anche) in ambito angloamericano negli ultimi due decenni.

Walton, si diceva, racconta di aver iniziato a meditare sul '*make-believe*' a partire dalle meditazioni di Gombrich, il quale sosteneva che il cavallino di legno poteva essere il modello di riferimento per pensare l'opera d'arte come *sostituto* di qualcos'altro, invece che come imitazione delle apparenze di qualcosa (somiglianza) o come 'segno' retto da un sistema di convenzioni (le forme della denotazione nel senso di Goodman). I due punti di forza di Gombrich erano questi: il cavallino di legno permetteva di pensare alla rappresentazione artistica come 'creazione', invece che come imitazione o come denotazione (un bambino non imita né si riferisce a un cavallo, ma lo *fa*, con i media più diversi di cui dispone); e di pensarla in termini 'funzionali' invece che formali (ogni oggetto che si può cavalcare può servire da cavallo, non solo quello che ne richiama la forma).

Il punto debole della proposta di Gombrich era però evidente: le cose possono avere funzioni diverse e i dipinti, per esempio, catturano le apparenze delle cose che rappresentano. Non si cavalca un dipinto di un cavallo, lo si guarda:

le immagini di cavalli [potrebbero essere] sostituiti di cavalli come oggetti visivi [...]. Vedere un dipinto di un cavallo non è vedere un cavallo, non realmente. E l'osservatore del dipinto non ha neppure l'illusione di vederne uno. Salvo che in casi rarissimi, è perfettamente ovvio che ciò che si sta vedendo è una superficie piatta su cui sono stati lasciati dei tratti [*marks*], non un cavallo [67].

In un certo senso, dunque, il cavallino è un sostituto, come lo è un dipinto. Il bastone non ha certo la funzione di un cavallo reale, ma può essere usato in un «gioco di far finta» al cui interno è *reale* e può *davvero* essere cavalcato. Così, per esempio, se torniamo a riferirci alla *Caduta di Icaro*, potremmo dire che «il dipinto è usato in giochi in cui è fittizio (*fictional*) che si veda veramente una nave reale». Se esplicitassi il fatto che parlo dal punto di vista del mondo reale, dovrei dire che la nave è reale-nel-mondo-del-quadro, ma se fossi nel mondo del quadro, dovrei dire semplicemente che la nave è reale. Ma posso entrare nel mondo del quadro? In un certo senso sì, a patto di farlo entrare in un mondo più vasto del mondo fittizio interno al quadro, in un mondo di un «gioco di far finta (*game of make-believe*) in cui il quadro è un supporto (*a prop*)» [68].

Per capire meglio la proposta di Walton, si può dare uno sguardo al modo in cui cerca di assorbire in un diverso assetto teorico la prospettiva di Wollheim. Walton ha insistito sulla capacità di dar conto, con la sua teoria generale di una

«mimesi» interpretata in termini immaginativi o di «far finta», dell'intera fenomenologia della pittura descritta da Wollheim (e, a suo vantaggio, dell'intero ambito delle arti e in connessione con l'esperienza umana nel suo complesso) in maniera più semplice e persuasiva. Walton non propone uno 'speciale modo di vedere' (il *seeing-in*), ma analizza gli indizi e i suggerimenti forniti in un dipinto (o in altri generi di opere) come ciò che innesca e vincola nell'osservatore un'attività immaginativa (non necessariamente deliberata), che lo porta a immaginare o a 'far finta' di trovarsi faccia a faccia con gli oggetti o gli eventi rappresentati. Anche il carattere della 'duplicità' su cui insisteva Wollheim verrebbe garantito dalla teoria di Walton, in quanto tesa a mostrare come due contenuti intenzionali diversi possano essere entrambi presenti, così che l'esperienza di un osservatore che guarda un'immagine dipinta «è una percezione della superficie pittorica che si immagina essere la percezione» di ciò che costituisce l'oggetto del dipinto^[69]. In altri termini, avremmo una percezione reale (quella della superficie della tela marcata da tratti materiali) che costituirebbe l'oggetto della nostra immaginazione: la percezione reale ci restituirebbe l'aspetto che Wollheim chiamava «configurazionale», mentre la prestazione immaginativa sarebbe responsabile di un *concomitante* aspetto «riconoscitivo». Ciò spiegherebbe perché un quadro non darebbe vita a un'illusione (sappiamo di percepire pur sempre dei tratti materiali su una tela), e al tempo stesso perché questa percezione può animarsi di significati (riconosciamo una nave grazie al lavoro dell'immaginazione). Benché Walton non proponga chiaramente una teoria unitaria dell'immaginazione e dei suoi rapporti con la percezione, sembra che la sua proposta sia in linea con il quadro kantiano e wittgensteiniano a cui abbiamo accennato sopra ricordando l'articolo di Strawson. Immaginazioni e pensieri «entrano nelle esperienze visive. E le immaginazioni che necessitano quando si guarda una figura informano l'esperienza di guardarla. Il vedere e l'immaginare sono inseparabilmente uniti assieme, integrati in una singola totalità fenomenologica complessa»^[70].

Chi osserva un dipinto, legge un libro, ascolta un brano musicale, è chiamato a entrare in un gioco – sostiene Walton – che, per alcuni versi, è simile a quello in cui i bambini prendono un oggetto e 'fanno finta' che sia il sostituto di un'altra cosa: una persona, un mezzo di trasporto magico o reale, un animale, e cose simili. Guardando *La caduta di Icaro*, per esempio, potremmo dire non soltanto che «è vero, all'interno di quel gioco di far finta, che c'è una nave e che Icaro, con le sue aspirazioni, finisce miseramente in mare, nell'indifferenza del mondo», ma anche metterci nei suoi panni, immaginare dall'interno l'orrore e la disperazione di un fallimento, di una disillusione di fronte a un mondo indifferente, e riferire questa esperienza a noi stessi o ad altre persone. Questa esperienza, nella sua specificità, è però vincolata dalla percezione del dipinto, da tutte le sue proprietà – formali e materiali – che siamo in grado di pertinentizzare.

Il diverso accento sulla partecipazione al 'gioco' o sulla sua osservazione dall'esterno (tra un «immaginare che» e un «immaginare di») potrebbe anche smussare le incomprensioni – a cui abbiamo accennato – tra gli storici dell'arte e i filosofi, o tra gli studiosi e i comuni fruitori. Si tratta di una distinzione (porosa) tra ruoli diversi e complementari: è evidente che uno storico dell'arte (visiva, letteraria, performativa etc.) deve fare storia di qualcosa che è stato esperito come arte da spettatori o lettori non necessariamente esperti o 'qualificati', che però

hanno amato e ‘attivato’ l’opera, l’hanno apprezzata e valutata, ne hanno compreso il senso o ne hanno ‘vissuto gli effetti’ in gradi diversi, e magari ne hanno discusso con altre persone. Questo è il processo che può anche sfociare in una risposta critica attentamente motivata, informata, controllata. Altrimenti, di che cosa fa storia lo storico dell’arte? Ma è anche vero che l’opera non può essere uno stimolo qualsiasi, ma ha una sua singolarità, e lo storico dell’arte può aiutare a fare dell’opera un’esperienza partecipata più intensa e individuata, a (re)immettere in gioco opere non immediatamente ‘partecipate’, a spiegare alcuni loro aspetti. Tra i due ruoli (che naturalmente possono essere assunti anche da una stessa persona), non dovrebbe esserci opposizione – nonostante la diversità degli interessi e dei linguaggi – ma dovrebbe stabilirsi un circolo virtuoso. Se il circolo si spezza, avremmo da un lato reazioni più immediate, che rischiano di non cogliere una parte della ricchezza e della singolarità dell’opera, e dall’altro una storia che assume i propri oggetti convenzionalmente, per inerzia istituzionale, e che magari fornisce dati, date, notizie tecniche o d’archivio incapaci di dialogare con l’esperienza dell’opera: da un lato, insomma, si rischia un apprezzamento senza storia (fino al limite dell’idiosincrasia e della semplice reazione a uno stimolo), dall’altro, una storia senza apprezzamento (una storia di qualsiasi cosa, purché rientri in ciò che, tradizionalmente e per inerzia istituzionale o di mercato, è chiamata ‘arte’). Questa reciprocità di sguardi – talvolta oscurata da un’attenzione più appariscente per il ruolo del fruitore – è possibile coglierla anche in Walton:

Ma i supporti non sono sempre strumenti al servizio del fare-finta. Talvolta il fare-finta è un mezzo per comprendere i supporti. I supporti stessi diventano il fuoco della nostra attenzione, e la ragione per considerarli come supporti di giochi di fare-finta (reali o potenziali) potrebbe essere quella di fornire modi utili o illuminanti di descriverli o di pensare a proposito di essi[71].

Le teorie della rappresentazione (visiva) che abbiamo illustrato nel capitolo precedente possono aiutarci a capire come accade che trasformiamo dei segni (pittorici) in figure o forme significative e in che rapporto stanno con la realtà. Ciò che viene trascurato in quelle teorie è che l’esperienza di un dipinto, per esempio, non consiste soltanto nel modo in cui ne estraiano informazioni su ciò che ‘è vero nel dipinto’ (che ci sono un paio di vecchie scarpe, che Icaro precipita in mare, che i contorni delle figure sono vaghi o netti etc.). Walton cerca di illustrare questa differenza di prospettiva rispetto a una rappresentazione con un’analogia: se sull’ultimo vagone di un trenino per le montagne russe piazziamo una telecamera fissa, sullo schermo avremo un’oscillazione dell’orizzonte che segue il modo di inclinarsi del vagone, mentre se piazziamo una telecamera basculante, la linea dell’orizzonte rimarrà inalterata e vedremo inclinarsi solo la struttura delle montagne russe. Se immaginiamo che entrambi i film proiettino immagini circolari invece che rettangolari sullo schermo, avremo che entrambi contengono esattamente *le stesse informazioni* (potremmo rendere indistinguibile un film dall’altro ruotando semplicemente l’immagine proiettata al momento opportuno): «Ma l’esperienza dello spettatore dei due film sarà sicuramente molto diversa». Le informazioni sulle immagini del film saranno le stesse, ma la differenza «sta nei giochi di far-finta degli spettatori e nelle loro esperienze di ‘immaginare di’ vedere»[72]. Per esempio, è più probabile che sarà lo spettatore

del primo film a sentirsi dentro il gioco, a provare un senso di nausea, o a provare spavento.

Walton chiama i giochi di far-finta «giochi *immaginativi*», ma l'osservatore distaccato può anche solo immaginare *che* nel quadro vi sia una nave, senza immaginare di essere coinvolto nella situazione rappresentata, e quindi senza immaginare qualcosa *di se stesso*. Probabilmente ogni immaginare implica, in diversi gradi, un 'immaginare di', e la differenza è forse soltanto di grado (posso immaginare che potrei vincere la lotteria, ma anche *continuare* a immaginare come mi sentirò, cosa farò dei miei soldi, come cambierà la mia vita). Probabilmente, come vedremo meglio, la differenza nel grado di partecipazione può dar conto della differenza tra la capacità di 'apprezzare' o 'attivare' un'opera d'arte e farla vivere, e quella di studiarla o classificarla all'interno di un certo *corpus* di opere o magari quotarla per il mercato (benché le due attività non siano esclusive). «Qual è il vantaggio di *partecipare* al gioco?» si chiede Walton: «In parte, è il fatto che i partecipanti immaginano a proposito di se stessi». Ma c'è dell'altro: chi partecipa al 'gioco' immagina anche di fare qualcosa, e «immaginare di *fare* qualcosa o di *esperire* qualcosa non è la stessa cosa di immaginare *che* uno sta facendo o sta esperendo quella cosa»[73]. Chi guarda un dipinto partecipa psicologicamente, visivamente e verbalmente a giochi di far finta in cui le rappresentazioni funzionano come supporti.

Lo scheletro della proposta di Walton è piuttosto semplice:

Le rappresentazioni [...] sono cose che possiedono la funzione sociale di servire da supporti in giochi di far finta [*as props in games of make-believe*], benché esse *sollecitino* pure delle immaginazioni [*imaginings*] e siano talvolta anche loro *oggetti*. Un supporto è qualcosa che, in virtù di *principi di generazione* condizionali [prescrizioni implicite o esplicite su quel che deve essere immaginato in date circostanze], prescrive immaginazioni. Le proposizioni le cui immaginazioni sono imposte sono *fittizie* [*fictional*], e il fatto che una data proposizione sia fittizia è una *verità fittizia* [*fictional truth*]. I *mondi di finzione* [*fictional worlds*] sono associati a collezioni di verità fittizie; ciò che è fittizio è fittizio in un dato mondo – il mondo di un gioco di far finta, per esempio, o quello di un'opera d'arte rappresentazionale[74].

Questo, come si diceva, è solo lo scheletro della teoria, che può assumere però corpi diversi, sia in ambiti non artistici (nei giochi, negli sport, nelle pratiche religiose, nella costruzione di 'entità teoretiche' nella scienza etc.), sia in ambiti artistici eterogenei, fino ad acquisire una sua peculiare fisionomia in un'opera singola. È evidente, per esempio, che nel caso delle rappresentazioni delle arti verbali (romanzi, poesie, drammi) è il linguaggio a essere usato come 'supporto' in giochi di far finta, anche se solitamente non si tratta di giochi visuali. La differenza tra 'rappresentazioni' e 'descrizioni' – relativizzata da Goodman nel semplice riferimento a sistemi simbolici diversi – viene qui ribadita in riferimento al ruolo della percezione e del tipo di attività immaginativa implicata. È vero che alcuni supporti verbali sono pensati proprio per suscitare immaginazioni visive, ma solitamente io non immagino che la mia percezione del testo *sia* la percezione di un personaggio descritto, per esempio Emma Bovary. Per lo più, ricorda Walton, «le parole di molti romanzi e racconti sono 'sostituti' non delle persone o degli eventi che vengono descritti, ma sostituti di racconti reali che li riguardano». Non si possono assimilare i romanzi a giochi di far finta *perceptivi*:

Allorché si legge *Madame Bovary* non è fittizio che ciò che si vede sia Emma, nemmeno quando ci si rivolge a passaggi che descrivono il suo aspetto. Benché il lettore possa immaginare di vedere Emma, costui non immagina che il suo effettivo atto percettivo sia un percepirla, né la sua effettiva esperienza visiva è permeata dal pensiero che sia Emma ciò che vede. È proprio in questo che la raffigurazione [*depiction*] differisce dalla rappresentazione verbale e dalla descrizione in generale[75].

Se pensiamo al nostro esempio di *Janus Fleuri*, non c'è dubbio che la nostra esperienza sia innanzitutto percettivo-immaginativa, anche se, a differenza di una raffigurazione dipinta, la scultura non ci offre una prospettiva di osservazione obbligata. Il titolo, gli scritti-racconti che la riguardano, le altre opere, entrano senz'altro nella nostra percezione della scultura, in un gioco che è visivamente ricco e vivido. Ricchezza e vivacità, naturalmente, non sono condizioni 'tutto o niente', ma – se non fosse che non si dispongono su un continuo omogeneo, ma comprendono un'eterogeneità di elementi – si potrebbe dire che abbiano un grado. La ricchezza riguarda 'il grado' in cui certi giochi «permettono il compimento fittizio di un'ampia varietà di azioni visive, in virtù del compiere effettivamente delle azioni visive in diretta relazione con l'opera», mentre la vivacità visiva di un gioco «consiste nella vivacità con cui il partecipante immagina di compiere le azioni visive che fittiziamente compie»[76]. Queste condizioni della *depiction* sono intuitivamente abbastanza plausibili, ma richiedono alcune precisazioni.

Innanzitutto, dal punto di vista applicativo: se pensiamo a un'opera concettuale come *All the things I know of but of which I am not at the moment thinking: 1.36 pm; June 15, 1969*[77] di Robert Barry, che consiste in questa stessa frase, sarebbe difficile farla rientrare in un gioco di far finta visivo, ricco e vivido, in cui abbia senso perlustrare con lo sguardo l'opera. Non troviamo neppure la ricchezza e vivacità minimale di un segnale stradale, ma nemmeno una struttura narrativa (anche se il gioco potrebbe innestare una). Non credo però che un'opera del genere costituisca un vero problema, visto che, forse, sono chiamato da questo 'supporto' a pensare e a immaginare, abbastanza paradossalmente, tutta la vita 'non occorrente', in un certo momento puntuale, della mente dell'autore o della mia, all'interno di uno sfasamento temporale che invalida il mio gioco mentre lo realizza. Ma occorrerebbe un tentativo di interpretazione e valutazione convincente prima di pronunciarsi sul tipo di gioco messo in atto per effettuarlo (un'opera di arte visiva programmaticamente non percettiva – che tuttavia richiede la conoscenza di una lingua storico-naturale per essere compresa? Una poesia? Lo scheletro di un 'supporto'?).

All'estremo opposto dell'opera di Barry troviamo opere che sono fortemente incentrate sulla percezione, o percettivamente autoriflessive: qui l'immaginazione è chiamata a immaginare la percezione stessa che abbiamo della superficie dipinta. Questo vale, in misure diverse, per tutta l'arte visiva non figurativa (e in modo analogo per la musica): Walton fa l'esempio del *Dipinto suprematista* di Malevic' (1915), che funziona anch'esso come un 'sostegno visivo in un gioco di far finta', in cui però l'immaginazione è chiamata in prima istanza a operare «una riorganizzazione dei tratti marcati sulla superficie»: c'è infatti sempre una differenza tra il modo in cui percepiamo-immaginiamo il quadro e quello in cui potrebbe essere descritto nella sua materialità: è evidente, per esempio, che vedervi un rettangolo giallo di fronte a un rettangolo verde, segni in primo piano

e segni che recedono sullo sfondo etc., è già un «immaginare (non deliberato)», un modo di riorganizzare i tratti materiali sulla superficie piatta. Ciò vale anche per la *musica*. Se pensiamo alle straordinarie ‘opere di luce’ di James Turrell, questo lavoro dell’immaginazione ‘sulla’ percezione appare in tutta la sua evidenza. Nella «Descrizione dell’opera» *Joecar Blue* del 1968, Turrell scriveva: «Uso la luce come un materiale per lavorare il medium della percezione; in sostanza, l’opera non è un oggetto perché l’oggetto è la percezione». La luce è solo ‘il materiale’ dell’opera, non il suo medium né il suo oggetto, che è invece la percezione stessa: la luce deve essere percepita-immaginata come il medium e l’oggetto stesso della nostra percezione immaginante. Chi ha visto queste opere magiche, ‘impalpabili’ (e sostanzialmente irriproducibili) di Turrell riconoscerà che non è facile trovare una ‘descrizione’ succinta meno imprecisa di questa.

Ho detto che questa riorganizzazione immaginativa vale ‘in prima istanza’, perché se è vero che un riferimento al ‘mondo dell’opera’ in questi casi è assente – o comunque non è paragonabile a quello di una pittura figurativa o di un romanzo – è vero però che in questi casi viene in primo piano un ‘mondo proprio del gioco immaginato dallo spettatore/ascoltatore’ (che avrà a che fare soprattutto con se stesso, i suoi sentimenti e le sue emozioni, più che con percezioni immaginate di un mondo esterno). La tendenziale mancanza di un ‘mondo dell’opera’ spiega perché, quando parliamo di musica con un’altra persona o di un’opera visuale non-oggettuale, potremmo dirci che cosa, immaginativamente, sentiamo o proviamo, mentre «non possiamo fittiziamente confrontare ciò che sentiamo intorno al tal evento o situazione o persona che abbiamo entrambi osservato. Finiremmo a parlare della *musica* (se essa sia angosciata o serena o pomposa, o come a essa reagiamo) piuttosto che partecipare verbalmente con altri ascoltatori a un gioco di far finta usandola come supporto»[78].

Fin qui abbiamo visto qualche aspetto della duttilità e pertinenza dei giochi immaginativi per scorgere le peculiarità dei diversi tipi di rappresentazioni. I giochi immaginativi di far finta hanno peculiarità legate a diverse «categorie artistiche» (le diverse arti, i diversi generi, i diversi media impiegati, le diverse tecniche), che Walton ha in parte esplorato negli anni ’70 e che possono essere ulteriormente messe a punto. Quando però ci si spinge a un livello di grana più sottile, quello delle singole opere, per «centrare le verità fittizie» pertinenti, Walton ammette, saggiamente, che

niente funziona meglio di un buon fiuto: una combinazione di immaginazione e buon senso, fatta fermentare entro i limiti dettati dall’indulgenza interpretativa [*charity*] e permeata da familiarità con il medium, il genere e la tradizione rappresentazionale a cui l’opera in questione appartiene, come pure dalla conoscenza del mondo che sta fuori – tutto questo unito, naturalmente, a una capacità di cogliere le più sottili caratteristiche dell’opera stessa[79].

D’altra parte, quando si arriva all’applicazione effettiva di un qualsiasi insieme di regole o quasi-regole, un lavoro di bricolage creativo è sempre richiesto. Come sappiamo, nessuna regola contiene la regola ultima della sua applicazione a casi particolari contingenti, e questo è tanto più vero quando di regole vere e proprie non si dispone, come nel caso dell’arte: ci vuole ‘giudizio’. Possiamo arrivare a esplicitare i principi che ci devono orientare, e a scartare quelli che ci

disorientano perché inadeguati, ma non avrebbe neppure senso pensare a una sorta di 'scienza dell'apprezzamento artistico'. Ci torneremo. Ma prima di abbandonare questa ricognizione delle rappresentazioni intese come «supporti in un gioco di far finta», dobbiamo accennare a qualcosa che le concerne tutte, vale a dire le complesse ricadute del lavoro dell'immaginazione sulla realtà del soggetto che immagina e del suo mondo.

3.6. *Immaginazione e realtà*

Abbiamo già accennato al ruolo che l'immaginazione svolge nella percezione del reale, sottolineando come, nel caso della produzione e fruizione artistica, il lavoro dell'immaginazione si svincoli dal suo ruolo di servizio nei confronti dei concetti e dell'agire pratico (per i quali fornisce schemi, illustrazioni, piani) e venga in primo piano nella sua relativa autonomia (quando accade che sono piuttosto i concetti e le azioni che devono fare i conti con la complessità dei prodotti dell'immaginazione, senza riuscire a venirne a capo in maniera soddisfacente o esaustiva). Tuttavia, come dovrebbe essere già chiaro, il mondo della finzione (il mondo dell'opera e/o quello del soggetto che partecipa a un gioco di 'far finta') non è solitamente o necessariamente un mondo parallelo, una sorta di sfera virtuale o fantastica che non comunica con il mondo reale. Non saprei neppure indicare con certezza degli stati interni o dei prodotti 'puramente fantastici', ermeticamente isolati dal resto dell'esperienza: ne incontriamo forse nelle patologie più gravi, o nelle (non)esperienze di quei prodotti che, nonostante la loro spettacolarità e sensazionalità (o proprio a causa di queste), non attivano davvero la nostra immaginazione o la nostra sfera affettiva, lasciandoci esteticamente indifferenti[80].

I mondi di finzione dei romanzi, dei film, della musica, delle arti visive etc. (i mondi della 'rappresentazione') hanno la caratteristica di essere isolati fisicamente dal mondo reale: non posso decidere di incontrare Anna Karenina per convincerla a non buttarsi sotto il treno; tutt'al più posso scrivere un altro romanzo in cui accade che incontro Anna Karenina e la convinco a non suicidarsi, ma, appunto, non si tratterà più dell'opera di Tolstoj intitolata *Anna Karenina*. Se questi mondi di finzione escludono una comunicazione fisica, comunicano però con il mondo reale su una molteplicità di altri piani (fisiologici, psicologici, affettivi, morali). I giochi reali di far finta (quelli che tutti abbiamo giocato da bambini, in cui si usano come 'supporti' bambole e soldatini, macchinine e altri oggetti) permettono invece una partecipazione non solo esperienziale, ma anche fisica ('facciamo che questa bambola era mia figlia...', e la bambola viene cullata; 'facciamo che questo ramo era una barca...', e il ramo viene rovesciato), e sono per lo più commisurati alla portata immaginativa e affettiva di chi li istituisce e vi partecipa. In questi ultimi giochi, la partecipazione fisica – reale – prevede solitamente il riconoscimento di alcune soglie oltre le quali il gioco di finzione viene sospeso ('smettila, così mi fai male davvero'), e comunque ammettono al loro interno un certo grado di contingenza, di imprevedibilità, di rischio. Da questo punto di vista sono diversi, per esempio, da alcuni videogiochi, che hanno solitamente la caratteristica di essere ciò che più si avvicina a un mondo parallelo chiuso rispetto al mondo reale, già dotato di proprie leggi e convenzioni (stabilite per lo più da adulti), da cui però sembra essere esclusa la sfera della contingenza e quella affettiva, che non riveste alcuna funzione, essendo solitamente giochi in

cui vale soltanto vincere o perdere, guadagnare o rovinarsi, prevalere o soccombere. E se per un verso offrono – come i giochi reali di far finta – la possibilità di intervenire effettivamente nel loro mondo, nei limiti tecnici stabiliti (sono ‘interattivi’, in questo senso limitato), non mettono però in gioco anche l'intera persona del giocatore reale e del suo mondo reale (qui nessuno può dire ‘smettila, così mi fai male davvero’). Offrono l'illusione di poter intervenire effettivamente, ma impunemente – senza rischi reali o componenti affettive, senza limiti fisici ma solo tecnici – in un mondo di pura finzione. Sembrano insomma combinare la chiusura fisica del mondo di finzione rappresentato (dove non posso intervenire ad aiutare Anna Karenina, ma non sono neppure esposto nella mia corporeità reale), ai giochi reali di far finta (in cui posso intervenire nella finzione, ma in cui questa sta solitamente entro limiti dettati dalla realtà psicofisica del giocatore). Di qui, forse, la possibilità che si generi la pericolosa illusione che anche il mondo reale – in cui posso intervenire, o con cui posso interagire, come con il mondo del videogioco – si possa comportare come un mondo fittizio, in cui nulla ha conseguenze esterne al mondo del gioco. Di qui anche le ricorrenti discussioni: chi è troppo esposto ai videogiochi ne assorbe comportamenti e ‘valori’? È indotto alla violenza o all'indifferenza nel mondo reale? A un pericoloso senso di onnipotenza? A una perdita del senso della realtà? Le cose si fanno più complicate e interessanti quando il meccanismo dei videogiochi viene sottoposto a sua volta a una rielaborazione artistica, a una ‘metaoperatività’ che ne fa una ‘metarappresentazione’, che lo assume a proprio medium, lo rende talvolta autoriflessivo, esplorandolo immaginativamente nelle sue implicazioni sull'incrocio tra realtà e finzione[81]. Ma tali indicazioni valgono solo come spunti provvisori per una ricerca da compiere.

Ciò che invece è stato ed è tuttora oggetto di accesi dibattiti, è il ruolo delle emozioni nella fruizione artistica. Non c'è dubbio, infatti, che i mondi di finzione possano suscitare delle emozioni intense, effettivamente sentite (fino al riso e al pianto). Ma che statuto hanno queste emozioni? Sono davvero, a tutti gli effetti, risposte equivalenti a quelle che sperimentiamo nella realtà? Provare pena per Anna Karenina è equivalente a provare pena per un'amica che si trova in una situazione analoga? Essere terrorizzati dal mastino del *Mastino dei Baskerville* è equivalente a essere terrorizzati da un mastino che ci sbarra la strada latrando? Se assumiamo che le emozioni si distinguono dai sentimenti o dagli stati d'animo in quanto dotate di un contenuto intenzionale (ho paura di un mastino, sono in pena per Anna Karenina), ci sono opere – tipicamente non narrative, non oggettuali – che non suscitano propriamente emozioni, ma stati d'animo e sentimenti privi di un contenuto intenzionale. Capita tipicamente che il *Quartetto* op. 132 di Beethoven mi renda malinconico e meditabondo, e la *Sagra della primavera* di Stravinsky mi renda inquieto ed energico: lasciando da parte la questione sull'appropriatezza di questi sentimenti, posso dire che questi stati d'animo fanno anch'essi parte di un gioco di finzione, o sono invece senz'altro assimilabili a stati d'animo indotti da eventi reali, o a sentimenti che mi colgono a tradimento senza sapere bene il perché?

Non sono solo questi interrogativi, però, a mettere in gioco esperienze effettivamente provate indotte da ciò che sappiamo essere fittizio: l'inquietudine incertezza con cui seguiamo un evento reale nel suo svolgimento è assimilabile alla suspense che proviamo per un evento fittizio? Non è forse vero che

ripercorrere le fasi del caso Watergate non ci tiene in uno stato di suspense, visto che ne conosciamo l'esito, mentre rivedere *Tutti gli uomini del presidente* – che non solo ripercorre le stesse vicende, ma che per ipotesi abbiamo già visto – è ancora capace di suscitare una certa suspense? La suspense, inoltre, è solo legata alle arti 'temporali' o è possibile provarla anche nei confronti di opere 'statiche' (sculture, pitture, fotografie etc.)? O ancora: davvero siamo capaci di immaginare qualsiasi cosa realmente accaduta, o che potrebbe accadere? O ci sono eventi particolarmente drammatici in cui, come si dice, 'la realtà supera l'immaginazione' e, nonostante tutti i nostri tentativi di cogliere immaginativamente l'evento (un genocidio, un'esplosione nucleare) arriviamo a pensarlo, ma non a immaginarlo? E siamo forse davvero sempre disposti a giocare in giochi di far finta, purché siano 'ben fatti', o talvolta la nostra immaginazione può opporre una resistenza per questioni di ordine morale (il caso tipico dei film di propaganda nazista di Leni Riefensthal)? Una questione ulteriore riguarda il valore stesso dell'esperienza estetica: se il lavoro dell'immaginazione in giochi di far finta è costitutivo di quella che chiamiamo un'esperienza estetica, e se questa fosse un'esperienza che accade in un regime di simulazione, potremmo dire che l'esperienza estetica è solo un esercizio, una preparazione, una sorta di palestra in vista di esperienze reali? O non costituisce piuttosto un'esperienza reale di per sé, dotata di un proprio valore 'non propedeutico', ma attuale, effettivo?

Non possiamo esaminare nel dettaglio tutte le questioni accennate, imparentate ma eterogenee, alcune ingannevoli o forse male impostate. Ciò che le accomuna, nonostante la loro eterogeneità, è che riguardano tutte, in maniera diversa, interferenze, incontri, incroci o incompatibilità tra immaginazione e realtà di ordine diverso (la realtà del mondo, quella delle emozioni, quella della nostra esperienza soggettiva e intersoggettiva, quella delle convinzioni morali e politiche). Qui vorrei solo fornire qualche indicazione sullo stato del dibattito in corso e sulla direzione che, a mio parere, andrebbe seguita nell'affrontarle.

Nella letteratura più recente sull'immaginazione esiste ormai quasi un settore a sé, incentrato sul cosiddetto 'paradosso delle emozioni di finzione'. Tale paradosso ha precedenti illustri (Aristotele e Hume sono i classici più frequentemente ricordati), ma, nella sua forma attuale, può essere ricondotto a un articolo di Colin Radford[82], in cui il problema è formulato all'incirca in questo modo:

a) esperiamo risposte emotive genuine (per esempio gioia, paura, rabbia, pietà, tristezza, sorpresa, odio, eccitazione sessuale) nei confronti di situazioni o personaggi fittizi;

b) crediamo che queste situazioni o questi personaggi siano fittizi (non siamo vittime di un'illusione o di un'allucinazione);

c) crediamo che risposte emotive genuine si diano solo nei confronti di situazioni o persone reali.

Se assumiamo tutte e tre le condizioni, ci imbattiamo in una contraddizione, ma se le riteniamo comunque tutte valide, dobbiamo optare per un'ammissione di momentanea 'irrazionalità' (per esempio una momentanea 'sospensione volontaria dell'incredulità', come recita la famosa formula di Coleridge). Se invece pensiamo che sia possibile evitare la contraddizione, dobbiamo rigettare almeno una delle tre condizioni.

Prima di vedere quali soluzioni sono state proposte e quale di esse sembra essere la più plausibile e illuminante, conviene fare qualche osservazione. La più ovvia è che qui si presuppone una differenza tra ‘immaginare’, ‘credere’ e ‘meramente pensare’: se voglio, posso *immaginare* che la luna sia fatta di formaggio, ma non posso *credere* se in realtà non lo credo. Posso credere, all’interno del gioco immaginativo del romanzo, che Anna Karenina sia disperata, ma non posso credere, in base al romanzo, che nel mondo reale vi sia Anna Karenina che si aggira disperata e che io, volendo, potrei tentare di dissuadere dal suicidarsi. Posso anche *credere* che volare in aereo sia più sicuro che andare in macchina, come attestano le statistiche, e tuttavia il solo *pensare* di volare in aereo mi terrorizza, mentre viaggiare in macchina non mi fa alcuna paura.

La maggior parte degli autori respinge c) e ammette a) e b): esperiamo effettivamente risposte emotive genuine pur credendo che situazioni e personaggi nei cui confronti proviamo tali emozioni non esistono, sono fittizi o immaginari. In questo senso, non c’è nulla di sorprendente nel provare pena o gioia o paura per situazioni e persone che *credo* siano fittizie, in quanto tutta la vita ordinaria offre esempi di emozioni realmente provate grazie solo al ‘pensiero’ del pericolo (a cui pure non credo) di certe situazioni (per esempio viaggiare in aereo). Secondo i difensori di questa prospettiva – chiamata solitamente ‘*Thought Theory*’ [83] –, il meccanismo per cui proviamo emozioni reali nei confronti di situazioni e persone fittizie sarebbe assimilabile a quello che governa le nostre fobie: non crediamo che le bisce siano pericolose, ma siamo cosiffatti (per ragioni individuali e/o di specie) che pensare di trovarci una biscia tra le mani ci fa paura. La famosa storiella che si racconta su Niels Bohr – che rovescia simmetricamente la situazione fobica – diventerebbe dunque il paradigma per spiegare le nostre emozioni rispetto ai giochi di finzione: un amico lo va a trovare e vede appeso sulla porta un ferro di cavallo. ‘Credi a queste cose?’ ‘No – risponde Bohr –, ma pare che funzioni lo stesso’. Questa stessa storiella sarebbe una riprova della teoria che illustra: sorridiamo indipendentemente dal fatto che sia vera o inventata. A ulteriore conferma viene portata la letteratura pornografica: «Sarebbe stranamente selettivo sostenere che non si può piangere veramente per Anna o per Emma, mentre ci si può eccitare veramente per la versione pornografica delle loro storie» [84].

Spiegazioni di questo tipo, però, non sembrano molto convincenti: nel caso delle fobie, per esempio, è vero che ‘basta il pensiero’, senza che sia necessario *credere* davvero al pericolo di ciò che comunque ci fa paura, ma non c’è dubbio che gli aerei e le bisce esistono (anche se non sono così pericolosi come io li percepisco), mentre Anna Karenina non esiste. Non si capisce bene, poi, che cosa queste teorie dimostrino: che ci comportiamo ‘irrazionalmente’ in molti casi, e non solo in quelli che coinvolgono giochi di finzione, e che dunque provare emozioni genuine per cose inesistenti è la regola e non l’eccezione? Che non è ‘irrazionale’, dato che si ha realmente paura, evitare voli in aereo o incontri con le bisce? Qui il circolo vizioso è evidente: si assume ciò che si voleva dimostrare, la ‘genuinità’ della paura, per giustificare come ‘razionale’ un comportamento che altrimenti apparirebbe come ‘irrazionale’. O si vuole dire che le fobie e la partecipazione ai ‘giochi artistici’ avrebbero una radice comune? Anche ammesso che vi possa essere qualche remota radice comune, l’analogia tra i due fenomeni sembra in definitiva molto poco illuminante: le fobie possono avere cause molto

diverse e complesse, individuali e di specie, ma credere che le bisce o il volo in aereo siano pericolosi, è falso, mentre credere che, nel mondo di finzione del romanzo, Anna Karenina si suiciderà, è vero. Inoltre, mi sembra che lo statuto delle emozioni in gioco non venga illuminato in alcun modo: sarebbe auspicabile, per esempio, superare la paura delle bisce o quella di volare in aereo (perché la paura provata non è giustificata dal rischio reale), mentre sarebbe un errore superare la paura di maneggiare un cobra o di volare appesi a un aquilone (perché sono comportamenti che implicano alti rischi reali). Potremmo dire che nel primo caso la paura non è un'emozione adattativa, nel secondo sì, e in questo senso i due tipi di paura non sono assimilabili. Avrebbe senso superare la paura per il mastino del *Mastino dei Baskerville*, o superare il senso di pena per Anna Karenina? Questi superamenti avrebbero per esempio una giustificazione adattativa? Non direi: perderemmo un aspetto che l'opera nella sua singolarità prevede e negheremmo delle emozioni che è 'appropriato' (e adattativo) provare – nei confronti di noi stessi di fronte al mastino e nei confronti di Anna nella sua situazione – all'interno dei rispettivi mondi immaginativi rappresentati.

I casi delle barzellette o quelli della pornografia sono diversi, ma non mi pare che costringano a concludere che le emozioni per cose fittizie siano pienamente equivalenti a emozioni per cose reali: una barzelletta, o una storia comica, come è stato giustamente notato, costituisce già «un'organizzazione autonoma dell'esperienza», è già la strutturazione della realtà «secondo un ordine artificiale»[85], e il riso dipende proprio dal modo in cui la situazione, il racconto, la storiella, vengono organizzati o raccontati. Questo aspetto vale anche, in gradi diversi, per la pornografia: forse anche quella più grezza e brutale deve fare appello all'immaginazione per suscitare un'eccitazione sessuale, come d'altronde avviene nella realtà. Allora, in questo caso nessuna differenza?

Innanzitutto, c'è come sempre una differenza nei comportamenti che le emozioni inducono: nei giochi di finzione rappresentativi resta l'insuperabilità della barriera fisica (non posso intervenire – per evidenti ragioni metafisiche – nel gioco di far finta a cui l'opera mi chiede di partecipare immaginativamente), per quanto forte possa essere l'intensità fisiologica e psicologica dell'emozione provata. In secondo luogo, c'è una considerazione più generale, che le rappresentazioni erotiche aiutano a mettere in luce: ci sono rappresentazioni che mirano a suscitare certe risposte precise – per esempio l'eccitazione sessuale, o il pianto, o l'odio – indipendentemente dalla singolarità della rappresentazione proposta: come si diceva all'inizio citando il duca del *Rigoletto*, «questa o quella per me pari sono». Ma non è questo il caso delle rappresentazioni che chiamiamo artistiche, o delle esperienze che chiamiamo estetiche: tutta questa discussione sulle emozioni, nella loro eterogeneità, è infatti essenzialmente vincolata a una condizione di grande importanza, che abbiamo già sottolineato: l'incontro con la singolarità dell'opera. Le opere d'arte non sono 'macchine per produrre emozioni' (né dovrebbero esserlo le persone), e l'esperienza estetica non è caratterizzata necessariamente da un'emozione o dagli 'effetti' che produce. Lo aveva visto con estrema chiarezza Wittgenstein:

Vi è una tendenza a parlare dell'«effetto di un'opera d'arte» – sensazioni, immagini etc. Viene allora naturale di domandare 'Perché ascolti questo minuetto?', e c'è una tendenza a rispondere 'Per ottenere questo particolare effetto'. E il minuetto in se stesso non ha importanza? – il fatto di ascoltare *questo* minuetto: un altro sarebbe andato altrettanto

bene? [Variante: Significa che se dai a una persona gli effetti ed elimini l'immagine, andrebbe altrettanto bene? Certo, prima vedi il dipinto o pronunci le parole di una poesia. Un'iniezione che producesse questi effetti su di te, andrebbe altrettanto bene che il dipinto?].

Puoi suonare una volta un minuetto e ricavarne molto, e suonare lo stesso minuetto un'altra volta e non ricavarne nulla. Ma non ne deriva che ciò che ne ricavi è quindi indipendente dal minuetto[86].

Non si nega che l'apprezzamento di un'opera debba avere un effetto su chi la esperisce. Si nega però che questa o quella produzione di un effetto sia la ragion d'essere dell'opera, e che l'identità o il valore dell'opera stiano dunque nell'essere questa la *causa* appropriata per quel certo effetto. Come abbiamo visto nei nostri esempi, il lavoro dell'immaginazione (da parte dell'autore dell'opera o del suo fruitore) non è affatto riducibile a un meccanismo causale, ma a un'elaborazione complessa in cui sentimenti, emozioni, percezioni, immagini, concetti possono concorrere simultaneamente per riorganizzare l'esperienza del soggetto in relazione con la singolarità di *questa* o *quell'*opera. Può darsi che *Janus Fleuri* provochi qualche effetto emotivo, un'emozione (dotata di una sua intenzionalità), ma certo non saprei indicarne una con sicurezza: gioia per la 'fioritura'? Disgusto, imbarazzo o eccitazione per i suoi aspetti erotico-genitali? Credo che provochi un sentimento di piacere (ma questo è un altro discorso, che riprenderò nel prossimo capitolo).

Torniamo alle nostre tre condizioni che definirebbero il 'paradosso delle emozioni di finzione'. Finora abbiamo visto alcune conseguenze di chi accetta (a), secondo cui esperiamo risposte emotive genuine nei confronti di situazioni o personaggi fittizi, e respinge (c), secondo cui crediamo che risposte emotive genuine si diano solo nei confronti di situazioni o persone reali. Non prenderò in considerazione la possibilità di respingere (b), secondo cui sappiamo che personaggi e situazioni sono fittizi, perché la prospettiva di chi scambierebbe a tutti gli effetti il fittizio con il reale mi sembra o troppo artificiosa, o gravemente patologica (e richiedente, dunque, analisi di diverso genere). Il fatto che 'esportiamo' su persone e situazioni reali, o 'proiettiamo' su di esse, ciò che esperiamo nella finzione è un meccanismo importantissimo e indubbio, ma non costituisce una negazione del carattere fittizio dei personaggi e, piuttosto, dissolve il paradosso spostando le emozioni che proviamo nei giochi di finzione sulle emozioni che proviamo per persone e situazioni reali a noi note. Naturalmente, non solo non è paradossale, ma sarebbe preoccupante se non provassimo emozioni per situazioni e persone reali, anche se 'indotte' da analogie con situazioni e persone fittizie.

Davvero, però, ogni volta che proviamo un'emozione o un sentimento sperando rappresentazioni immaginate ci riferiamo in realtà a persone e situazioni reali? Finché si parla di Anna Karenina, può essere facile pensare che l'emozione sia dovuta a una proiezione su altre persone o a una nostra identificazione con il personaggio, ma esistono personaggi con cui non ci identifichiamo affatto, né che proiettiamo su altre persone, per non parlare delle opere che mirano allo straniamento (il caso canonico del teatro di Brecht), della musica, delle arti visive non figurative o oggettuali, dell'architettura o della Land Art. Senza negare l'importanza di identificazioni e proiezioni, credo che anche una comprensione di questi meccanismi costituisca un modo di respingere (a), più

che (b), cioè non tanto di prendere per reali situazioni fittizie, ma di sostenere che non si dà una piena equivalenza tra emozioni per situazioni e persone reali e quelle di finzione.

È bene chiarire fin da subito che respingere questa equivalenza *non* significa negare che

siamo genuinamente toccati da romanzi, film e rappresentazioni teatrali, che rispondiamo a opere di finzione con emozioni reali [...]. Anzi, non è insolito che le nostre risposte a opere di finzione siano cariche emotivamente più delle nostre reazioni a situazioni reali e a persone analoghe a quelle ritratte nell'opera[87].

Walton propone di immaginare una situazione molto angosciante, come quella di essersi infilati con un compagno in un cunicolo di una grotta, la cui altezza ci costringe a strisciare, e di non essere più in grado di andare né avanti né indietro, mentre la luce della torcia fissata sul nostro casco comincia ad affievolirsi... Ognuno può scegliere la situazione che più lo angoschia, sentire il disagio e il senso di oppressione che montano. Questa 'simulazione' può non avere soltanto una 'fenomenologia' identica a quella che avremmo nella situazione reale, ma anche delle conseguenze reali ('decidere di non infiltrarci mai, nella nostra vita reale, in una grotta che non conosciamo'). Ignazio di Loyola non proponeva esperimenti immaginativi molto diversi nei suoi *Esercizi spirituali*, quando invitava a *traer los sentidos*, ad «applicare i sensi» alle proprie parole, per ottenere che l'adepto visualizzasse le pene dell'inferno e che giungesse infine a modellare la propria vita su quella di Cristo. Nel Novecento, è stato forse Günther Anders a proporre con maggior forza – almeno in una fase della sua ricerca – esercizi di ampliamento della nostra capacità immaginativa al fine di provare «sentimenti nuovi, adeguati al nostro mondo odierno» (il mondo dei genocidi e della minaccia atomica), esemplificando non a caso questi esercizi con l'ascolto di una sinfonia di Bruckner[88]. Non si tratta dunque di negare le conseguenze della finzione sul mondo reale. Tutt'altro. Si tratta piuttosto, su un versante 'negativo', di mantenere fermi certi limiti e, su quello 'positivo', di creare le condizioni per poter dispiegare tutto il potenziale di un'esperienza estetica (di un'opera d'arte).

Per tornare alla grotta di Walton, la differenza con una situazione reale – come sapeva già Kant quando parlava del «sublime» – è che, nel nostro reale immaginare angosciato, anche se realmente sudiamo freddo, siamo al sicuro. Oppure, sotto un'altra prospettiva, si può metterla così: «Una persona che, per empatia, fa una smorfia di dolore vedendo un amico che si fa un taglio su un dito, prova davvero dolore?»[89]. Come direbbe un sostenitore della teoria della 'simulazione' quale Gregory Currie, le mie reazioni psicologiche e le mie rappresentazioni possono avere lo stesso contenuto e la stessa intensità di quelle reali, ma hanno una realtà «off line», disconnessa o 'disaccoppiata' dai comportamenti reali.

Non sempre, come vedremo subito, questa disconnessione è possibile, ma un caso che la illustra persuasivamente è quello della suspense. Perché accade che proviamo ancora questa strana inquietudine, questa tensione difficile da sopportare e che tuttavia ci dà piacere, leggendo per esempio un romanzo di cui conosciamo l'esito? Non sono a conoscenza di risposte date a questa domanda dai sostenitori della piena equivalenza delle emozioni reali e di quelle (genuine) provate in un gioco fittizio, mentre chi distingue comunque, anche in modi

diversi, tra emozioni reali e le quasi-emozioni dei giochi immaginativi può offrire una soluzione persuasiva ed elegante: bisogna distinguere tra «sapere che cosa è fittizio e sapere che cosa è vero fittiziamente»[90]. Fuori dal gioco di ‘far finta’ sappiamo come le cose andranno a finire, ma a ogni rilettura è fittizio che non sappiamo come le cose andranno realmente a finire: nel caso della suspense, ciò che sappiamo essere fittizio non interferisce con ciò che è fittizio che sappiamo essere vero. So effettivamente che Anna si butterà sotto il treno, ma nel mondo del romanzo dovrò ancora riapprendere gradualmente le verità fittizie della storia di Anna che la porteranno a compiere quel gesto.

Né c'è bisogno di limitare il meccanismo della suspense ai racconti o ai film: ciò implicherebbe una rigida divisione tra arti temporali e spaziali, ‘narrative’ o ‘statiche’, che non è sostenibile, data l'intelaiatura temporale di ogni nostra esperienza. Sappiamo bene, per esempio, come nella musica si possa facilmente creare un senso di suspense prolungando l'attesa di una risoluzione con una falsa cadenza. E ciò accade ogni volta che riascoltiamo il brano, non solo la prima volta, quando potremmo essere presi di sorpresa. Per le affinità già notate tra la musica e le arti visive (un'affinità che si rende più evidente nel caso delle arti non figurative), è possibile trovare forme di suspense anche in dipinti e sculture. Non a caso una recente mostra fiorentina di ‘sculture sospese’ da terra aveva adottato il titolo volutamente ambiguo di *Suspense*, rimandando sia alla sospensione letterale dal suolo delle opere esposte, sia allo stato di sospensione che è proprio dell'apprezzamento di un'opera complessa (si sospendono le categorie di lettura del reale ovvie e abituali per ‘comprendere’ l'opera, indugiando a perlustrarla e a ‘perlustrarci’, senza affrettarsi a far ‘precipitare’ le opere su una serie di significati precostituiti), sia il senso misto di tensione/frustrazione/piacere che è proprio della suspense e che è strettamente legato all'apprezzamento ‘non precipitoso’ di un'opera[91]. Come ho già suggerito, anche in questo caso la ripresa del ruolo dell'immaginazione nell'estetica analitica si arricchirebbe molto se fosse in grado di ripensare e integrare la teoria dell'immaginazione che troviamo in Kant, il quale ha mostrato come il lavoro primario dell'immaginazione sia quello di ordinare il tempo secondo regole (i concetti): ciò che chiamiamo ‘sostanza’, per esempio, è permanenza del reale nel tempo, mentre la causalità va intesa come una successione temporale sottoposta a una regola, e così via. Questa dottrina (il famoso ‘schematismo’) permette di costruire una ‘semantica trascendentale’[92]. Ma quel che ora interessa è che nel caso dell'esperienza estetica, in cui l'immaginazione non è più ‘al servizio’ dei concetti, è proprio il tempo che viene messo al servizio dell'immaginazione, permettendo ‘giochi’, ‘adiacenze’ e ‘paradossi’ temporali solitamente esclusi nella percezione ordinaria: di qui la possibilità di riemergenze, anacronismi, sovrapposizioni, attese e, naturalmente, suspense[93].

Non sempre, però, come si diceva, il ‘disaccoppiamento’ immaginativo è destinato al successo. Non mi riferisco qui alla possibilità che l'evento sia ‘troppo grande’ per la nostra ‘capienza’ immaginativa, quanto al perché può accadere che l'opera ci induca a partecipare immaginativamente a qualcosa verso cui opponiamo resistenza. Anche a proposito di questo fenomeno complesso – etichettato nella letteratura come ‘paradosso della resistenza immaginativa’, ma che probabilmente racchiude problemi distinti – c'è un solo punto che qui mi interessa mettere in luce, quello che fa risaltare le interferenze, gli incroci o i

cortocircuiti tra finzione e realtà (sul presupposto necessario di una loro distinzione). Posso opporre resistenza a seguire le prescrizioni immaginative di un'opera perché l'opera è costruita male, perché le evidenti intenzioni dell'autore non si realizzano nell'opera, perché la sua realtà di opera non sostiene le sue pretese immaginative, perché non è 'credibile'. Ma ciò non pone problemi teorici particolari. Può accadere però che un'opera ben costruita, che funziona come 'supporto in un gioco di far finta', mi prescriva di immaginare *con approvazione* cose che mi ripugnano moralmente e politicamente: razzismo, persecuzioni, pedofilia, fascismo etc. Non si tratta di immaginare solo dei fatti a cui non posso credere o che provocano il mio rifiuto. Non ho difficoltà a immaginare mondi storici o fantastici dominati dal male, la furia nazista, cloni inquietanti, perfidi alieni, minacciosi replicanti etc., ma ho invece difficoltà a condividere immaginativamente una prospettiva, una 'visione del mondo', in cui il 'gioco' mi prescrive di immaginare, condividendola, la prospettiva che nella realtà rifiuterei. Sembra esserci dunque una *asimmetria* tra la facilità a immaginare verità fittizie in cui non crediamo e la difficoltà a immaginare verità *morali* fittizie in cui non crediamo. Un caso che viene spesso citato è quello dei film di Leni Riefensthal, in particolare *Il trionfo della volontà* o anche *Olympia*. Sono considerati solitamente film straordinari, 'magistrali', coinvolgenti, ma in cui avvertiamo la forza della propaganda nazista all'opera. In ogni opera, i fatti narrati possono apparire tragici o lieti, attraenti o repellenti, seri o ironici, trionfali o deprimenti solo sullo sfondo di convincimenti morali condivisi. In casi simili a quello della Riefensthal avvertiamo una dissonanza. È possibile tenere dissociati l'aspetto morale e politico da quello estetico, la nostra resistenza morale e politica dal nostro apprezzamento dell'opera? Questa eventuale dissociazione dipende da un'*impossibilità* (anche volendo, non riesco a condividere immaginativamente la prospettiva del film, così che il mio apprezzamento estetico sarà intaccato), o da una *volontà* (non voglio immaginare quella prospettiva in quanto ciò interferisce con le mie credenze e i miei desideri reali, e 'censuro' la mia partecipazione immaginativa possibile temendo un 'inquinamento' della mia vita reale)? Forse posso immaginare di supporre di aderire a una prospettiva morale che considero perversa, ma si tratta di un tipo di immaginazione limitata al suo aspetto proposizionale, ma inibita nelle sua capacità empatiche o di 'immaginare di'.

All'inizio di questo paragrafo, avevamo sottolineato come proposizioni immaginate e proposizioni credute dovessero essere tenute distinte, tant'è che nasceva il problema del darsi di reazioni emotive per situazioni che immaginiamo ma alle quali non crediamo. Qui sembra invece che tra *certe* credenze e *certe* immaginazioni si crei un'interferenza. Forse perché, come è stato suggerito, riconosciamo all'autore (allo sguardo o alla voce del film, del romanzo etc.) un'autorità privilegiata sulle verità fittizie, ma non gli accordiamo questo privilegio sulle verità morali? O perché le convinzioni morali o politiche non sono immaginativamente credibili, e dunque il fallimento morale dell'opera è innanzitutto un fallimento estetico?

Non saprei rispondere con certezza a domande che richiedono di essere elaborate ulteriormente a livelli appropriati. Ma quel che mi sembra assodato, e da cui occorre dunque partire per affrontare adeguatamente questi quesiti, è che l'esperienza estetica, come esperienza immaginativa vincolata alla singolarità di un'opera e che mobilita pensieri e affetti, sentimenti ed emozioni, non è

qualificabile come un'esperienza di piacere o di dispiacere immediati, direttamente legati alla realtà. Non è certo una scoperta dell'estetica analitica che la gradevolezza o la sgradevolezza possono rispettivamente non darci piacere o darci piacere (Kant parla nell'*Antropologia* di «gioia amara» e di «dolce dolore») e che al godimento provato può intrecciarsi o meno la nostra «capacità di apprezzare [...] un tale godimento»[94]. Ma il punto decisivo non è neppure questo. Quali sono i vantaggi di vedere le emozioni, o i sentimenti, come quasi-emozioni o quasi-sentimenti, vale a dire nella loro realtà di emozioni e sentimenti immaginati? Se ciò che è 'fittizio' o 'immaginario', non esclude affatto la realtà delle mie emozioni o delle mie percezioni – la loro serietà, se si vuole –, perché insistere su una loro distinzione da emozioni e sentimenti provati per il mondo reale? Una risposta semplice, ma ricca di conseguenze, è questa: il mondo aperto dal gioco di far finta innescato dal quadro, dal romanzo, dalla sonata, dalla performance – e dalla mia immaginazione guidata da ciascuno di essi nella sua singolarità – mi 'libera' dalla necessità di far fronte pragmaticamente, efficacemente, alle situazioni che esperisco, perché so che non avranno conseguenze reali immediate su di me, permettendomi di intrattenermi, di indugiare, di focalizzare la mia attenzione, di riflettere sulle situazioni rappresentate. Il nostro apprezzamento estetico è non solo indipendente dal piacere o dispiacere che ci danno i contenuti rappresentati nella loro immediatezza, o che ci darebbero se fossero reali (siamo infatti chiamati a 'mediarli' in un gioco immaginativo, come sapeva già Aristotele teorico della tragedia), ma si realizza appieno nel momento in cui sentiamo la *libertà* di riorganizzare la nostra esperienza in maniera *sensata*. Opere propagandistiche attentano per definizione a questa libertà, come quelle sentimentalistiche o emotivamente 'ricattatorie'. Anzi, le caratterizziamo così proprio in quanto sentiamo di essere sottoposti a un tentativo di costrizione, di manipolazione, di imposizione, di seduzione, o di 'raggiro'. A meno che queste componenti non si lascino ricomprendere nuovamente all'interno di una costruzione che lasci libero spazio per una valutazione complessiva. Altrimenti, questo tipo di opere inibisce una riflessione che possa liberamente ristrutturare la nostra esperienza secondo un disegno che siamo disposti ad approvare perché lo riconosciamo come generatore di senso. Quest'ultima espressione può essere intesa come la nostra capacità di immaginare piani per una condotta di vita, per concepire una 'fioritura' personale o collettiva, per far fronte alle contingenze in maniere possibilmente appropriate, all'interno di un orientamento verso scopi che approviamo. Il 'senso' di cui si parla, dunque, non esclude affatto – anzi deve presupporre – un confronto con l'insensatezza, con la casualità e la finitezza, con il non-senso.

Benché gli enigmi dell'immaginazione nel suo rapporto con la realtà potrebbero essere indagati in maniera più estesa e dettagliata, credo sia venuto il momento di mettere in gioco esplicitamente le modalità in cui facciamo esperienza delle opere. Da questa esperienza, infatti, non si può prescindere in alcun modo, a meno che non si voglia attribuire alle frenetiche e molteplici attività che costituiscono il sistema dell'arte – il mercato e la critica, le biennali e le megamostre, le discipline accademiche e le sovvenzioni statali – un'autoreferenzialità assoluta, un centro assolutamente vuoto.

4. Apprezzare, interpretare, giudicare

4.1. «Quelli che trascurano di rileggere...»

Nel Museo del Novecento che si affaccia su Piazza Duomo a Milano c'è un'unica opera che non appartiene al XX secolo, ma ai nostri giorni. Non è propriamente esposta nelle sale o sulle pareti del palazzo dell'Arengario, ma presuppone che il visitatore del museo le attraversi quasi tutte e si soffermi in particolare – se vuole farlo – su 22 dipinti della collezione. È un'opera molto semplice, ma è anche un'opera molto complessa, addirittura vertiginosa. Per 'attivarla' bisogna farsi consegnare, all'ingresso, un piccolo registratore da appendere al collo – una sorta di piccolo disco o di chiocciola di plastica rossa – e indossare delle cuffie[95]. In fondo, si potrebbe dire, non è altro che un'audioguida. Ma ci si sbaglierebbe. Chi vuole un'audioguida la può noleggiare al bancone di ingresso, mentre chi preferisce leggere le schede delle opere può acquistare il catalogo. L'audioguida ufficiale del museo non ha un titolo, né il catalogo ne ha davvero uno (si chiama semplicemente *Museo del Novecento. La collezione*). Quest'opera, invece, non solo ha un autore, Marzia Migliora, ma anche un titolo – tratto da un testo di Roland Barthes – che, nella sua paradossalità, è un invito molto diretto alla lettura attenta, ripetuta; un invito all'ascolto di ciò che una storia può offrire al di là di quel che già sappiamo o crediamo di sapere: *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia*[96]. Un titolo che dice qualcosa di come intendere l'opera, il suo apprezzamento, l'apprezzamento delle opere che include, o l'apprezzamento in generale. Sappiamo che alle 'cose' non spetta un titolo e che, se gliene diamo uno, le trasformiamo in 'rappresentazioni', in quanto il titolo segnala che quella 'cosa' ha una sua 'aboutness', è a proposito di qualcosa.

L'opera realizzata da Marzia Migliora per il Museo del Novecento è descrivibile in prima approssimazione così: è un'opera multimediale il cui 'mezzo' è un'audioguida (ma è un 'mezzo' che è già un intervento su quella categoria di mezzi che sono le audioguide) a 22 dipinti scelti dall'artista tra tutti quelli della collezione del museo. Il visitatore che decide di partecipare al 'gioco' dell'opera, però, non sentirà – di fronte al quadro designato – parole di storici dell'arte o di critici, ma parole di 'non addetti ai lavori', persone molto diverse tra loro per età, cultura, provenienza, esperienza: un bambino di dieci anni e un giornalista, un astronauta e un addetto ai servizi museali, una rifugiata e un regista teatrale, una poetessa e un enigmista, una persona 'che legge e scrive' e uno psichiatra... (e, a tratti, la musica di un violoncello). Prima dell'inaugurazione del museo, quando i quadri erano ancora nei depositi sotterranei, ciascuna di queste persone è stata messa di fronte all'opera scelta dall'artista senza alcuna preparazione. Di fronte all'opera, osservando l'opera, ciascuno ha improvvisato delle parole su quel che l'opera gli suggeriva. L'artista ha poi sbobinato le parole registrate, ne ha fatto una selezione molto accurata, le ha montate con il suono del violoncello e le ha ordinate in un percorso 'audioguidato'.

Come dicevo, un'opera solo apparentemente semplice. Basti provare a elencare

alcuni degli 'strati rappresentativi' (perceptivi, immaginativi, storici, concettuali) che racchiude: il quadro esposto – il punto di partenza dell'opera, già frutto di una selezione dell'artista – è il risultato di percezioni del mondo che il suo autore (Braque o Boccioni, Licini o Dadamaino, Donghi o Fontana etc.) ha elaborato nelle rappresentazioni mobili e sfuggenti della propria mente e ha poi 'afferrato' immaginativamente dandogli corpo, con le proprie mani, su una tela. Un quadro è il mondo (una sua esperienza) filtrato dalla rappresentazione mentale di un artista e riconfigurato – mediante un uso selettivo di tale rappresentazione, una tecnica e dei materiali – in un'immagine concreta, pubblica, offerta alla percezione di tutti.

Su quest'uso delle proprie rappresentazioni elaborato dall'artista si innesta il commento a caldo delle persone chiamate, una per una, nei sotterranei del museo: di fronte a questo o a quel quadro, nella sua singolarità, ciascuna persona, lasciata sola, a tu per tu con l'opera, osserva, perlustra, immagina, pensa, associa, interpreta, si emoziona, prova degli stati d'animo, sogna a occhi aperti, ricorda, si espone, si difende, ma cerca comunque di dar corpo a queste complesse rappresentazioni mentali, visive e non visive, con una serie di enunciazioni che lasciano a loro volta una traccia, vengono registrate su un supporto. Qualcosa di simile, ma ancora più indeterminato, accade con la musica del violoncello. A questo punto, le percezioni della realtà, da cui hanno preso le mosse gli autori dei dipinti, si trovano già a una distanza notevole dalle tracce verbali e musicali registrate, anche se queste ultime ne dipendono ancora. In questi passaggi è avvenuto un lavoro immaginativo distribuito su persone diverse, ciascuna delle quali ha elaborato rappresentazioni di rappresentazioni. Ma gli strati rappresentativi racchiusi, per così dire, nel disco di plastica rossa dell'audioguida non si esauriscono qui: le parole e i suoni che sentiamo sono stati successivamente selezionati, accostati, montati dall'artista, la quale ha messo in atto a sua volta un circolo tra percezione, immaginazione e linguaggio in relazione alle frasi registrate e alle opere di riferimento. La selezione su questo materiale sarà avvenuta, mediante un'elaborazione immaginativa e concettuale, con criteri mobili, consapevoli o inconsapevoli: Marzia Migliora avrà selezionato quelle parole che, a suo parere, più rivelavano qualcosa dell'opera osservata, o anche della persona che le aveva pronunciate, o magari quelle che trovavano una maggiore risonanza in lei stessa. Il suono del violoncello, potrei ancora ipotizzare, è servito a sottolineare il non detto di queste parole, come se il linguaggio, di fronte al compito di cogliere la grana troppo fine delle opere e delle immagini mentali associate, si sfrangiasse, si sciogliesse gradualmente in musica, perdendo ogni determinatezza semantica.

Terminato il lavoro dell'artista, da quella scatola rossa può germinarne un altro: il visitatore che decide di osservare le opere selezionate dall'audioguida si immette in una circolazione di rappresentazioni che costituisce una sorta di *mise en abîme*: è chiamato ad 'attivare' a sua volta, immaginativamente e concettualmente, l'opera intitolata *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia*, opera che vede e ascolta e al cui interno sono contenute le opere viste da lui stesso e dalle persone coinvolte dall'artista nel suo lavoro, mentre la sua immaginazione, i suoi pensieri, i suoi sentimenti sono coinvolti in una triangolazione di fuochi multipli (le opere del museo, le parole e la musica registrate, l'opera di Marzia Migliora).

Tante cose potrebbero essere dette di quest'opera: qui mi preme sottolinearne

solo alcune, in riferimento al problema dell'apprezzamento, dell'interpretazione, della critica, della valutazione. Mentre, come si è visto, è comune a ogni opera d'arte un certo grado di complessità metaoperativa e metarappresentativa (l'artista opera su operazioni, rappresenta o usa rappresentazioni, come per altro verso fa il fruitore), peculiare di quest'opera è che troviamo un intreccio esemplare tra due tipi di giochi immaginativi: uno che coinvolge (per riprendere la terminologia di Walton) i '*mondi delle opere*', e uno che coinvolge i più vasti '*mondi dei giochi*', messi in atto dai fruitori, in cui queste opere funzionano come 'supporti'. A un primo livello troviamo delle persone che mettono in atto il proprio *mondo del gioco* di fronte al *mondo delle opere*, senza pretese interpretative criticamente controllate; a un secondo livello troviamo dei visitatori del museo che usano i *mondi dei giochi*, rivelati verbalmente nel primo livello, come parti dei *mondi dell'opera*, e che a loro volta sono chiamati a instaurare dei propri mondi di giochi di far finta in relazione a quei mondi dell'opera. In altre parole: coloro che sono stati chiamati dall'artista, durante il suo lavoro, a giocare un gioco di far finta di fronte alle opere selezionate, diventano parti del mondo dell'opera per i visitatori del museo che usano quella particolare 'audioguida'. Questi, a loro volta, di fronte al composito mondo dell'opera (che comprende i quadri e i loro mondi, i mondi dei giochi dei parlanti registrati, la musica del violoncello, l'opera compiuta dall'artista) attivano un proprio mondo del gioco: in questo mondo del loro gioco, vedranno per esempio – all'interno del mondo dell'opera intitolata *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia* – il mondo dell'opera (il 'supporto') *Stati d'animo* di Boccioni, ascoltando insieme un altro 'supporto' immaginativo che è parte dell'opera della Migliora (il mondo del gioco delle persone che ne parlano, rimaste come tracce sonore, ed eventuali suoni), e perlusteranno e immagineranno entrambi 'i supporti' con diversi gradi di partecipazione, spostando la loro attenzione maggiormente sull'uno (il quadro di Boccioni) o sull'altro mondo (quello delle voci registrate), o sull'interazione nel montaggio dell'artista (il mondo di quest'opera della Migliora nella sua totalità).

A questo punto sarebbe interessante fare una serie di confronti approfonditi, per ciascuna delle opere selezionate, per tracciare una sorta di tipologia dell'apprezzamento. Ci limitiamo ad accennarne uno solo: per esempio, tra il modo in cui *Stati d'animo* di Boccioni viene trattato nella scheda che troviamo nel catalogo del museo e quello che troviamo registrato nella 'chiocciola' rossa dell'opera (il terzo polo di confronto dovrebbe essere poi con l'esperienza del fruitore dell'audioguida rossa)^[97]. Nel catalogo esiste una lunga scheda (si tratta di un trittico, ed è stato previsto più spazio che per un dipinto solo) che ricorda innanzitutto cosa stabilisce su quest'opera la storiografia rispetto a un'altra versione dello stesso trittico che si trova al MoMA: questo di Milano è un antecedente, ma non si è deciso se è uno studio preparatorio o una prima versione scartata da Boccioni. Si dice poi che i tre dipinti sono frutto di una concezione e di un'esecuzione unitaria; quando sono stati esposti la prima volta; a chi sono appartenuti; a che prezzo sono stati venduti. Come dire, la storia 'esterna' dei tre dipinti. Poi si passa a una storia più 'interna': in base a testimonianze di vario genere (interne ed esterne), si nota che sono stati eseguiti prima dell'incontro di Boccioni con il cubismo (la versione del MoMA invece ne risente, ed è dunque posteriore), e si stabilisce una datazione abbastanza precisa. Una testimonianza di Boccioni, tramandata da Apollinaire, offre una prima descrizione di due dei tre

dipinti, in cui si manifestano alcune intenzioni dell'artista: Boccioni dice ad Apollinaire di aver dipinto due quadri, uno che esprime la partenza e l'altro l'arrivo all'interno di una stazione ferroviaria. E che per sottolineare la differenza dei sentimenti non ha incluso, nel quadro dell'arrivo, una sola linea che si trovi in quello della partenza. Finita la citazione, ci si rifà ad alcuni studi sul quadro, in cui innanzitutto si conferma che «gli *Stati d'animo* rappresentano tre episodi di un commiato in una stazione ferroviaria», e che la loro prima concezione è testimoniata forse da tre schizzi a penna che riportano solo tre parole: «ancora», «forse», «senza». Segue una descrizione più particolareggiata, appena più spinta interpretativamente: nell'ordine, si dice, vediamo «l'abbraccio tra le persone, l'uomo nel treno appena partito (si vedono ancora le case della città) e gli uomini, rimasti sulla banchina, che si allontanano. Fu in un secondo momento che le scene assunsero i titoli definitivi», cioè dopo che Boccioni ebbe visto un trittico di Charles Cottet, molto diverso nei risultati, ma affine nel programma. Infine, si dice qualcosa sullo stile e sulla poetica: si richiama il simbolismo divisionista, la diffusa infatuazione per l'occultismo e i fenomeni telepatici, l'importanza del colore e degli andamenti lineari: «mezzi formali destinati a suscitare empaticamente l'emozione dello spettatore»[98].

La scheda, come è comprensibile, si ferma qui. Non si può dire che chi l'ha redatta abbia partecipato ampiamente al gioco immaginativo che l'opera prescrive, o che abbia manifestato in qualche modo una sua valutazione e le sue ragioni, o il motivo per cui dovremmo riconoscere un valore a quest'opera. Ma appunto, si tratta di una scheda. Anche se non bisogna sottovalutare la presenza del 'gioco di far finta' necessaria anche ai fini della descrizione minimale che è stata data dell'opera: mentre la storia del quadro è la storia di un artefatto, e come tale se ne tiene ancora fuori (potrebbe essere la storia di qualsiasi oggetto non rappresentativo), la descrizione dei dipinti afferma che è vero, in un gioco di 'far finta', che su quelle tele si vede una stazione, persone che si abbracciano, un uomo su un treno che sfreccia, uomini che si allontanano. Nei limiti della scheda, forse, non ci si poteva aspettare di più. Non veniamo certo a sapere che cosa il redattore abbia immaginato ulteriormente del mondo del quadro o di se stesso, se il dipinto gli è piaciuto, gli è dispiaciuto o lo ha lasciato indifferente e perché. Il compito è demandato a qualcuno che assuma davvero il ruolo dello spettatore partecipe, non dello studioso: si accenna infatti cautamente a questa dimensione ricordando i «mezzi formali destinati a suscitare empaticamente l'emozione dello spettatore».

E ora indossiamo le cuffie di *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia*, realizzata da Marzia Migliora: sentiamo, per esempio, la voce di un bambino di dieci anni: «Delle case, un paesino, una persona, degli strani oggetti che vanno rotolando. Poi vedo delle fessure gialle, delle specie di anime vanno nella stessa direzione come se stassero (*sic*) andando via, in un altro paese [...]. Mi piacerebbe stare vicino alle altre anime, e andare dove vanno loro, seguirle fino al paese dove vogliono andare e vedere che strada fanno per andarci». Le 'regole del gioco' del riconoscimento di verità fittizie (i suoi «principi di generazione») non hanno certo avuto bisogno di essere esplicitate: il bambino 'sa' come riconoscere qualcosa in queste superfici, degli oggetti noti o ignoti («degli strani oggetti che vanno rotolando»). *Immagina che* nel quadro vi siano queste cose. Se fosse aiutato, o avesse più tempo, potrebbe forse

essere disposto a correggere le verità fittizie degli oggetti rappresentati, o a metterle ulteriormente a punto, o a contestarne la versione ufficiale, o a trovare altri particolari. Ma la sua risposta coglie l'essenziale del distacco, della partenza, di persone che, forse perché separate da altre, perdono consistenza e diventano solo «anime». E *immagina di sé*, per esempio *del* suo desiderio: *immagina di* desiderare di «stare vicino alle altre anime, e andare dove vanno loro, seguirle fino al paese dove vogliono andare e vedere che strada fanno per andarci». Un desiderio di intimità, di vicinanza, ma anche di conoscenza, la curiosità di vedere la strada che prenderanno. Il mondo dell'opera si fa mondo del gioco, che ingloba lo stesso osservatore partecipe e si allarga oltre il dipinto. Quanto legittimamente? Quanto, di quel che dice il bambino, andrebbe messo in conto al 'supporto' e quanto alla sua immaginazione? Quanto il bambino parla dell'opera, e quanto di sé? Possiamo forse dire che parlare di 'un altro paese', luogo di destinazione delle 'anime', non trova un supporto nel mondo dell'opera? I confini sono porosi, vaghi, incerti, ma sappiamo che nel mondo della finzione vale una sorta di principio di realtà[99]: se qualcuno sta partendo (come è fittiziamente vero nel mondo del quadro) è lecito chiedersi (fittiziamente) dove vada e per che strada ci vada. Immaginare *che* nell'opera succedano delle cose e immaginare *di sé* non sono attività che possono essere separate con certezza, né avrebbe senso farlo se si assume, con qualche ragione, che uno dei motivi per cui ci dedichiamo alle opere d'arte è per poter immaginare di noi stessi. Arbitrario, semmai, sarebbe descrivere questo paese, o la strada per andarci, perché il mondo dell'opera, in questo caso, non offrirebbe più alcun supporto. Se è inevitabile che, nella realtà come nella finzione, chi parte va in qualche luogo – anche se non sappiamo dove –, non è invece lecito attribuire all'opera il suggerimento che quel luogo – se non è mostrato o se non ci sono indizi pertinenti – sarà una città o un paesino, avrà questo o quell'aspetto, vi si incontreranno queste o quelle persone. Nessuno ci impedisce di immaginare queste cose, ma a quel punto non stiamo più seguendo le prescrizioni del 'supporto': stiamo solo sognando a occhi aperti, e l'opera è svanita, o è diventata un mero pretesto per libere associazioni.

Ma non è certo solo il bambino che partecipa al gioco di finzione. Il 'gioco di far finta' è una prerogativa necessaria anche della vita adulta, e lo abbiamo visto in atto perfino nelle parole impassibili della scheda del catalogo del museo. Qui, dopo la voce seria e meditabonda del bambino, che sembra tutto assorbito dalla finzione, sentiamo una voce di uomo che inizia con considerazioni 'formali', prudenti, in cui si oscilla tra percezione e immaginazione: «La scena degli addii è una scena in cui domina il colore, domina una forma sinuosa...». L'adulto fa notare di aver riconosciuto una scena degli addii, forse già conosce il quadro, e mette subito in chiaro che il punto di partenza è la percezione, il dato di fatto, il colore o la forma, e che uno come lui non si illude certo sulla realtà di ciò che vede. Ma poi questi 'dati' scivolano verso un immaginare di sé, fino a condurre a una conclusione concettuale, una definizione molto bella – mi viene da dire – di 'addio': «[...] qualcosa che pare capace di avvolgere, è l'idea di un abbraccio ed è la sostanza stessa dell'addio... di fatto l'addio è una riunione fatta per separarsi». Un'altra voce ancora, anche questa adulta, esperta, mette in gioco una sovrapposizione di temporalità diverse, e immagina del mondo del quadro e di sé, della convivenza tra vivi e morti, un annullamento della sequenza narrativa in una coesistenza: «È sempre un passato, un presente e un futuro che in qualche

modo convivono dentro un certo tempo... è molto chiaro nei sogni: nei sogni si accavallano delle cose che sono dei desideri, che c'entrano con un passato, cose perdute, persone che ritornano. C'è sempre un non tempo nei sogni».

Possiamo considerare queste frasi – queste tracce di una partecipazione verbale al gioco di far finta di cui l'opera è il supporto – delle *interpretazioni di Stati d'animo*? O, almeno, data la loro frammentarietà, dei frammenti di interpretazioni che potrebbero essere proficuamente sviluppati? È vero, non riflettono una specifica competenza storico-artistica, non sono l'esito di uno studio dell'opera. Il bambino e gli adulti intervenuti hanno avuto una sola occasione di osservare l'opera e un tempo limitato a loro disposizione, e l'apprezzamento è un processo che esige tempo e che nel tempo può svilupparsi, modificarsi, maturare. La scheda del catalogo si avvantaggia invece di competenze storico-artistiche, di accessi all'opera ripetuti nel tempo, da parte di esperti diversi, e fornisce anche una descrizione-interpretazione minimale di ciò che quelle tele dipinte rappresentano e di come lo rappresentano (lo «stile» adottato). È anche vero, però, che la scheda ci abbandona sul più bello, ricordando che le informazioni trasmesse sono solo la base per un apprezzamento adeguato. Come ho già suggerito, credo che le due prospettive non siano esclusive, ma siano chiamate a integrarsi in un gioco di rilancio.

Non dimentichiamo però che i frammenti verbali qui considerati a titolo di esempio sono a loro volta parte (del medium) di qualcosa che si propone come un'opera che rivendica una propria specifica identità – l'opera *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia* – e che è il frutto del lavoro di un'artista, la quale (per quanto in una posizione apparentemente defilata) ha 'voluto fare qualcosa', ha tentato di dare corpo a una propria intenzione significativa. La questione del ruolo della cosiddetta 'intenzione' dell'artista è un problema classico dell'interpretazione, su cui torneremo. Qui basti non dimenticare che il percorso previsto dall'opera trova una propria conclusione – per quanto possa essere provvisoria – nella descrizione, nell'apprezzamento, nell'interpretazione, nel giudizio di chi ha girato per il museo con il disco rosso di plastica appeso al collo partecipando al gioco di far finta di cui *quest'opera* è il supporto.

È senz'altro possibile caratterizzare distintamente una descrizione dell'opera, un suo apprezzamento, una sua interpretazione, una sua valutazione in un giudizio più o meno esplicito e motivato. Ma sono anche convinto che tutti questi momenti della fruizione di un'opera siano implicati vicendevolmente e che siano costitutivi dell'opera in quanto tale. È un'illusione, insomma, pensare che si dia un'opera d'arte al di fuori di questi momenti che la attivano come opera d'arte. Il 'conflitto delle interpretazioni' (o, se si preferisce, dei modi di 'vedere come', o di 'vedere in' o di 'immaginare') d'altronde, nasce già al livello delle descrizioni: davvero vediamo (fittiziamente) in queste macchie di colore e in queste linee una stazione in cui c'è chi si abbraccia, chi parte e chi resta? Davvero sono uomini (non anche donne? non 'anime?') quelli che si allontanano 'restando' (o partono a loro modo anche loro?). Quello che 'semplicemente vediamo' è forse solo l'oggetto fisico (tele di certe dimensioni con certi tratti colorati etc.), non l'opera. E perché mai dovremmo spendere tempo ed energie in descrizioni e interpretazioni se non 'apprezzassimo' per qualche ragione questa attività? Perché proprio con quest'opera e non con un'altra? Perché torneremmo (se ci torniamo) a

guardare (ascoltare, leggere etc.) quest'opera che già abbiamo guardato (ascoltato, letto etc.), se non la giudicassimo dotata di un suo particolare valore?

È sorprendente, dunque, che il momento del giudizio valutativo sull'arte (il giudizio estetico su un'opera) sia stato a lungo considerato, all'interno della filosofia analitica dell'arte, un momento dispensabile, addirittura da evitare, e solo di recente – in concomitanza con la ripresa degli studi sull'immaginazione – sia tornato a essere oggetto di interesse e di studio. La stessa cosa potrebbe ripetersi per la critica d'arte: solo negli ultimissimi anni c'è stato un rifiorire (ancora sospettoso, cauto, equivoco) di convegni e numeri monografici di influenti riviste di settore dedicati al giudizio, ma fino a tutto il decennio scorso l'atteggiamento prevalente rimaneva quello fotografato da James Elkins in un suo fortunato pamphlet intitolato *What Happened to Art Criticism?*

Negli ultimi tre o quattro decenni, i critici hanno cominciato a evitare ogni giudizio, preferendo descrivere o evocare l'arte invece di dire che cosa ne pensano. Nel 2002, un'inchiesta condotta dal 'Columbia University National Arts Journalism Program' ha accertato che giudicare l'arte è l'obiettivo meno ambito tra i critici d'arte americani, mentre il più ambito è, semplicemente, quello di descriverla: è uno strano capovolgimento, altrettanto sorprendente di un'ipotetica rinuncia dei fisici a comprendere l'universo, per limitarsi a valutarlo^[100].

Come sempre esistono eccezioni importanti e, in chiusura di questo capitolo, mi soffermerò brevemente su quella che considero una delle più notevoli. Credo che nel caso della critica d'arte americana il discredito del giudizio o della valutazione sia non solo legato a una confusione concettuale sulla natura del giudizio estetico (come è accaduto nella filosofia analitica dell'arte), ma sia dovuto anche a fattori di provenienza diversa (i contraccolpi strutturalisti, post-strutturalisti, decostruzionisti; il timore del 'fallogocentrismo', dell'etnocentrismo, e il conseguente diffondersi di 'studi' anche importanti, ma tendenti a minimizzare ogni componente normativa dell'esperienza, come credo accada in molti dei *cultural, visual, gender, queer, postcolonial... studies*). Una strana convergenza di prospettive eterogenee (scientiste e antiscientiste) e spesso non comunicanti tra loro ha determinato, nella cultura accademica, un diffuso atteggiamento '*non-judgmental*'. Vale la pena, dunque, fare una breve ricognizione dei motivi che, almeno nell'ambito della filosofia analitica dell'arte, hanno portato a pensare che si potesse descrivere un'opera d'arte senza valutarla e che si potesse dunque 'fare estetica' tenendo a distanza il problema del giudizio estetico.

4.2. Definire l'arte?

Se c'è un problema che ha segnato costantemente il percorso dell'estetica analitica dagli anni '50 del secolo scorso a oggi è quello della definizione dell'arte (o della classe delle opere d'arte). Niente di simile si è verificato nell'estetica 'continentale', dove semmai si sono date caratterizzazioni che non avevano alcuna pretesa definitoria o classificatoria e che miravano, piuttosto, a mettere in rilievo le ragioni della sua esemplarità, o, se si vuole, la sua funzione all'interno della nostra esperienza, della storia, dell'essere (arte come «espressione di idee estetiche», come «manifestazione sensibile dell'idea», come «messa in opera della verità», e così via).

Dovendo schematizzare, si potrebbe dire con una formula che il problema della

definizione dell'arte ha compiuto un'ampia parabola, o un movimento a spirale, che ha Wittgenstein come punto di partenza e come punto di ritorno: da un articolo 'capostipite' di M. Weitz del 1956[101] – che, facendo perno sulla nozione wittgensteiniana di «somiglianze di famiglia», sosteneva l'indefinibilità di principio dell'arte – attraverso la lunga stagione delle definizioni in termini di condizioni necessarie e sufficienti (funzionali, estetiche, procedurali, storiche, storico-intenzionali, semantiche, metafisiche, per lo più tendenzialmente classificatorie, ma anche valutative) si è arrivati, col nuovo secolo, a tentativi di definizioni prevalentemente «indebolite», o meglio di caratterizzazioni non definitorie, che possono essere fatte risalire ancora una volta a Wittgenstein.

Uno dei protagonisti di questa parabola, Arthur Danto, tenterà per esempio a più riprese di fornire una definizione essenzialista di arte in base a proprietà relazionali. Con il tempo, poi, Danto ha indebolito le sue pretese e si è limitato a indicare solo due condizioni necessarie, ma non sufficienti, affinché qualcosa sia un'opera d'arte: che possieda una *aboutness* (che sia a-proposito-di qualcosa, che sia cioè una rappresentazione, che abbia un significato) e che il suo significato sia *embodied* (sia incorporato, incarnato nell'opera). Mentre *La trasfigurazione del banale* (1981) consentiva, come si è accennato, una «controlettura» in termini estetici, e dunque valutativi, negli ultimi contributi sembra che Danto domandi alle scelte dei curatori (e delle istituzioni che rappresentano) tutte le questioni di apprezzamento e di giudizio (magari perché implicite nelle loro scelte). Nessuno si aspetta, naturalmente, che un'estetica o una filosofia dell'arte si assumano anche un effettivo compito critico, ma non c'è dubbio che una riflessione filosofica sullo statuto e le pretese della critica sia possibile e auspicabile, mentre le due condizioni offerte da Danto non offrono alcuna indicazione in questo senso. Questa scissione tra riflessione filosofica ed esperienza effettiva dell'opera credo sia dovuta in gran parte alla convinzione che sia possibile e necessario definire o caratterizzare una nozione *descrittiva* o *classificatoria* di arte, priva di qualsiasi elemento normativo.

Questa curiosa convinzione – condivisa da molti, ma oggi sempre più messa radicalmente in questione – è stata sposata nel modo più radicale da George Dickie nei suoi ripetuti tentativi di fornire una definizione istituzionale di arte a partire dalla nozione di «mondo dell'arte» introdotta da Danto nel 1964. Ciò non significa, però, che sia possibile assimilare, come talvolta accade, la teoria di Danto a una teoria procedurale di tipo istituzionale. In Dickie si assiste piuttosto alla riduzione dei vari contesti chiamati a raccolta da Danto per stringere d'assedio lo sfuggente concetto di arte – le relazioni dell'opera con il mondo, con il suo autore, con il suo interprete – a un contesto di un unico ordine, quello, appunto, «istituzionale». Per la verità, come è stato notato, il mondo dell'arte non è una vera e propria istituzione, capace di conferire uno statuto vincolante ai suoi enunciati performativi (a differenza di un sindaco che, nella sua autorità istituzionale, celebra un matrimonio pronunciando certe parole), essendo piuttosto un informale e vago «sistema dell'arte» (artisti, galleristi, musei e loro direttori, curatori, critici, collezionisti, mercanti, giornalisti, amatori, visitatori di mostre etc.).

Il fatto è che «mondo dell'arte», «artista», «arte», e tutti gli altri termini simili che entrano in circolo nelle definizioni classificatorie, giocano in realtà sempre su due tavoli: per un verso, un mondo dell'arte è un mondo che esiste di fatto,

empiricamente, e che comprende o esclude certi prodotti, certe merci, certe persone, certe istituzioni; per altro verso, è un mondo che si è costituito di fatto solo in quanto l'arte è (stata) una nozione normativa di riferimento. Provo a spiegare meglio questo giocare su due tavoli del lessico artistico facendo, per contrasto, un paragone con il mondo di uno sport. Potremmo certamente dire che esiste un 'mondo del tennis', dove però questo mondo ruota intorno a istituzioni vere e proprie (oltre che a un pubblico di appassionati, a un mercato, ai critici sportivi etc.) che devono fare i conti con le norme che stabiliscono quando si sta giocando una partita di tennis valida e quando ciò non accade. Se rispetto le regole fondamentali del tennis, sto giocando a tennis, indipendentemente da quello che potrebbe dire il 'mondo del tennis' (per esempio che sono un pessimo giocatore, che 'questo non è tennis', in senso valutativo). Se invece mi presento su un campo da tennis con una mazza da golf e un paio di pattini, chiunque potrà dire 'questo non è tennis, ma un altro gioco' (in senso descrittivo). Il problema dell'arte è che, a differenza del tennis, ogni opera – sia pure, *solitamente*, all'interno di un 'genere', di un sistema e di certe istituzioni – non è un'opera d'arte *perché* è classificabile entro un certo genere ('scultura', 'romanzo giallo', 'musica dodecafonica'), o *perché* è accolta in un'istituzione riconosciuta (un museo o una delle tante Biennali), o *perché* rispetta certe regole, ma anzi proprio perché mette in atto una norma interna, più o meno indeterminata, che la governa e che è non estendibile ad altre opere. In altre parole, si potrebbe anche dire che l'illusione a cui va soggetto ogni tentativo di dare una definizione classificatoria di 'arte' è che tutti i concetti che possiamo usare in senso valutativo abbiano un loro residuo descrittivo. Ancora nel 2000, chiamato da Noël Carroll a esporre sinteticamente la sua posizione, Danto si esprime in questo modo rivelatore:

Specie in epoca modernista, ci si è sforzati di trasformare il termine 'arte' in un concetto normativo, secondo cui l'espressione 'buona arte' è tautologica, dato che nulla può essere arte e non essere anche 'buona arte'. È noto che i critici newyorkesi, per esprimere la loro disapprovazione nei confronti di un'opera, dicevano che non si trattava di arte, quando invece era difficile immaginare cos'altro potesse essere. Ogni termine può essere normativizzato: possiamo, per esempio, indicare una sega manuale e dire 'questa sì che è una sega manuale!', intendendo che quello strumento soddisfa ampiamente le norme rilevanti. Ma sarebbe strano che gli oggetti che non le soddisfacessero ampiamente fossero esiliati dal dominio delle seghe manuali. In generale, la normativizzazione deve essere lasciata cadere dal concetto, lasciando che emerga il suo residuo descrittivo. È in riferimento a questo residuo descrittivo che le opere d'arte sono state tacitamente ritenute riconoscibili come distinte da altre cose[102].

Lasciando da parte la questione dell'evidente riferimento polemico di Danto a Clement Greenberg («i critici newyorkesi...») – che difendeva giustamente il ruolo essenziale del giudizio valutativo, ma per ragioni sbagliate – l'argomento di Danto non funziona. Un conto infatti è dire che è inammissibile normativizzare un certo gusto o movimento artistico o una certa poetica (come chi dicesse: 'l'Espressionismo astratto sì che è arte, la Pop Art invece non è arte'), magari costruendo un'arbitraria estetica *ad hoc*; un altro conto è pensare che una singola opera d'arte (non importa se pop espressionista dada barocca o concettuale), che sia giudicata fallita o non riuscita, debba necessariamente lasciare un suo residuo descrittivo *che debba essere pur sempre arte*. Ma Danto, con la sua domanda

retorica – «che cos'altro potrebbe essere questo residuo se non *arte*?» – affermava proprio questa tesi. La risposta a questa domanda retorica in realtà è abbastanza semplice: un artefatto inutile.

Il «residuo» lasciato da un prodotto che si candidava a essere arte ma è fallito nell'intento è, nella maggior parte dei casi, un semplice artefatto privo di una funzione specifica e non un'opera d'*arte* 'in senso descrittivo'. Il residuo di una de-normativizzazione di una sega manuale è pur sempre «una sega manuale in senso descrittivo», purché lo strumento soddisfi certi criteri minimi (che funzioni come sega). Diverso è il caso in cui io mi riferissi a un'azione costituita da una norma giuridica, e dicessi, per esempio, 'Questo sì che è un omicidio!'; dove il residuo di questa normativizzazione o è ancora un omicidio (una nozione dipendente da una norma e da un giudizio, e quindi non descrittiva ma normativa, anche se privata del punto esclamativo), oppure avrà anche un residuo descrittivo, che non è però un 'omicidio in senso descrittivo' (nozione inesistente), ma, per esempio, solo un 'evento che ha provocato un ampio taglio rivelatosi letale'; dove tale residuo – privato della norma e del giudizio che lo determina – vale però indifferentemente per l'atto di un serial killer o per un gesto estremo di legittima difesa, per quello di un eroico e sfortunato chirurgo o per quello di un macellaio, per le conseguenze di un incidente o per quelle di un harahiri. Per tornare all'*arte*, è bene ribadire che, a differenza della norma giuridica, la norma in questione non sta in nessun Codice, essendo una norma da presupporre come indeterminata e incarnata nell'opera nella sua singolarità; tuttavia, senza quella normatività o normativizzazione, che viene surrettiziamente presupposta, non si parlerebbe neppure di residuo descrittivo, ma tutt'al più di 'prodotti dell'*arte* umana' (nel senso generico di *techné*), alcuni fatti meglio di altri in relazione a un certo scopo enunciabile (come quando si dice che un tetto è fatto 'a regola d'*arte*'), alcuni determinati da uno scopo evidente e altri da uno scopo meno evidente o impercettibile (cioè, ai nostri occhi, inutili: ma non basta certo che un artefatto sia inutile in vista di scopi pratici perché si trasformi in opera d'*arte*).

Non tutti i tentativi di definizione in ambito analitico sono procedurali e classificatori, né quindi si oppongono tutti all'idea che un riferimento all'esperienza estetica sia essenziale per definire l'*arte*. Uno dei 'padri' dell'estetica analitica, Monroe Beardsley, nel suo primo lavoro importante dedicato all'estetica, si era mostrato non particolarmente interessato a una definizione rigorosa di arte o di opera d'*arte* e anzi, per tenersi fuori dalle polemiche tra i neowittgensteiniani e i loro avversari, aveva deciso di non usare il termine 'opera d'*arte*' ma di parlare piuttosto di meno specifici «oggetti estetici». Il «neologismo», però, non era privo di un'indicazione di orientamento che sarà poi una costante di tutta la riflessione di Beardsley: il rifiuto di pensare o definire le opere d'*arte* al di fuori di un'esperienza estetica, dove un'esperienza estetica (in termini abbastanza simili a quelli già individuati da John Dewey in *Arte come esperienza*) sarebbe caratterizzata dall'essere rivolta a un oggetto nei confronti del quale l'osservatore sperimenta un grado intenso di integrazione e di sorpresa, mantenendo al tempo stesso una distanza emotiva nei confronti dei suoi contenuti e un disinteresse nei confronti di fattori ad esso estranei. Definita così l'esperienza estetica, avendo cura di non menzionare l'*arte*, Beardsley poteva allora definire un'opera d'*arte* «come un certo ordinamento intenzionale di condizioni che suscitino esperienze dotate di un distintivo carattere estetico»[103]. L'esperienza estetica è

suscettibile, secondo Beardsley, di avere un grado, il che gli consente di rispondere all'obiezione secondo cui esistono opere d'arte scadenti, alle quali tuttavia non ci si sentirebbe di negare lo statuto di prodotti artistici. Sembra però che per Beardsley vi siano opere che non producono affatto un'esperienza estetica, a cominciare dai *readymades* di Duchamp (il quale, come è noto, aveva dichiarato più volte di mirare a un'arte anestetica), e alle quali va dunque negato lo status di opere d'arte. In questo modo, però, l'estetica di Beardsley rischia di confondere ancora la natura normativa del concetto di arte con un'estetica normativa o *ad hoc*, che, come si è accennato, è tutt'altra cosa: si confonde infatti un giudizio effettivo, una valutazione critica motivata (pronunciabile, a certe condizioni, solo riflettendo sull'incontro contingente con la singola opera) con un'estetica che pensa di poter esplicitare dei criteri validi a priori per giudicare normativamente di qualsiasi opera. Leo Steinberg l'avrebbe stigmatizzata come un esempio di 'estetica preventiva'. Questo grave equivoco è dovuto all'idea, molto discutibile, secondo cui o un giudizio ha un valore direttamente cognitivo, oppure non può essere normativo e sarà quindi puramente soggettivo o idiosincratico; poiché il giudizio estetico non deve essere idiosincratico (pena la sua irrilevanza), deve possedere dei principi generali che lo assimilino ad altri tipi di giudizi conoscitivi. Vedremo tra breve come questa strada si riveli un vicolo cieco.

Per riandare subito al 'ritorno a Wittgenstein' a cui si è accennato, bisogna precisare che non è innanzitutto una ripresa dei suoi specifici contributi a una riflessione estetica, che pure sarebbe un'impresa promettente, quanto una ripresa della sua nozione di «somiglianze di famiglia», sebbene non più nell'accezione di Weitz (l'arte come concetto irrimediabilmente «aperto»), ma nella direzione di quelli che vengono chiamati *cluster concepts*, o «concetti a grappolo». Nonostante l'espressione sembra sia stata introdotta da John Searle a proposito dei nomi propri, le sue origini wittgensteiniane sono evidenti, tanto più dal momento in cui gli autori che ne hanno proposto una versione parlano di «criteri di riconoscibilità» invece che di condizioni necessarie e sufficienti, e l'analisi di criteri di questo tipo è stata al centro di molte pagine wittgensteiniane. Il tratto distintivo di queste caratterizzazioni o definizioni non classiche sta nel proporre una lista di criteri, di cui nessuno, singolarmente, costituisce una condizione necessaria, anche se una parte dei criteri può essere congiuntamente sufficiente (o disgiuntivamente necessaria).

Farò due esempi di questi esiti wittgensteiniani. Il primo non elenca una serie di criteri, ma offre una «formula» che va intesa – secondo il suo autore, Richard Eldridge – come una definizione, ma non in termini di condizioni necessarie e sufficienti, quanto piuttosto come una specificazione di «criteri, nel senso wittgensteiniano del termine, per chiamare qualcosa arte». Così come il comportamento che abbiamo solitamente quando proviamo dolore è un criterio del dolore, anche se non costituisce una condizione sufficiente né necessaria del dolore, ma è piuttosto parte della «grammatica del concetto di dolore», la 'definizione' offerta sarebbe parte della 'grammatica' del concetto di opera d'arte: «le opere d'arte presentano un soggetto [*a subject matter*] come un centro di focalizzazione [*as a focus*] per il pensiero e per atteggiamenti emotivi, marcatamente [*distinctively*] fusi con l'esplorazione immaginativa del materiale»^[104]. La 'definizione' sembra ragionevole e condivisibile, anche se – come riconosce giustamente Eldridge – è piuttosto astratta. Proposta in questo

modo – senza un’elaborazione di ciascuno dei termini che la compongono – è poco informativa, ma è un tentativo che può e deve essere fatto, se la si propone, come fa Eldridge, solo quale epitome di un percorso di pensiero.

Il secondo esempio è il tentativo proposto da Denis Dutton[105], il quale elenca dodici ‘criteri’: 1) Piacere diretto: ‘l’oggetto’ (performance, evento etc.) artistico è fonte di un’esperienza immediata di piacere; 2) Abilità o virtuosismo: solitamente, per fare l’‘oggetto’ si richiede una competenza tecnica; 3) Stile: ‘gli oggetti’ sono sempre fatti con stili riconoscibili; 4) Novità e creatività: l’arte è valutata e apprezzata per la sua novità, creatività, originalità; 5) Critica: ovunque vi siano prodotti artistici vigono dei linguaggi valutativi, di critica o di giudizio o discussione; 6) Rappresentazione: in vari gradi, le produzioni artistiche implicano una rappresentazione di esperienze reali o immaginate; 7) Focalizzazione ‘speciale’: le produzioni artistiche tendono a essere evidenziate o isolate rispetto alla vita ordinaria; 8) Individualità espressiva: la possibilità di esprimere un’individualità è generalmente latente nelle pratiche artistiche; 9) Saturazione emotiva: l’esperienza di opere d’arte è pervasa in vari gradi di emozioni; 10) Sfida intellettuale: le opere d’arte tendono ad estendere o sfidare le capacità percettive e di pensiero umane; 11) Tradizioni e istituzioni artistiche: le produzioni artistiche si situano in una cornice storica o istituzionale; 12) Esperienza immaginativa: gli oggetti artistici forniscono essenzialmente un’esperienza immaginativa sia per i produttori che per i fruitori. A quest’ultimo criterio – ricondotto a Kant – Dutton conferisce un’importanza particolare, creando così una gerarchia all’interno della sua lista di criteri (sembra, insomma, che acquisti lo statuto di condizione necessaria: necessaria a distinguere, per esempio, una partita di calcio – che soddisfa molti dei criteri elencati – da un’opera d’arte).

È da notare, infine, che alcuni di questi criteri – come alcuni di quelli proposti da Berys Gaut[106] – sono termini valutativi. Sembra, insomma, che il mito di una definizione classificatoria o descrittiva stia cadendo e, con esso, anche il tabù del giudizio di valore. Viene da chiedersi, semmai, come sia potuto nascere e prosperare.

4.3. *Il tabù della valutazione*

Che la preoccupazione degli estetici per l’eccellenza artistica sarebbe responsabile della mancanza di eccellenza in estetica, è una battuta di Goodman che riassume un atteggiamento piuttosto diffuso nell’estetica analitica degli anni ’60, anni in cui escono alcuni libri e articoli importanti ed estremamente influenti. Così Goodman: «Il merito estetico [...] non rappresenta in alcun modo l’oggetto fondamentale di questo libro, e sono un po’ perplesso per il fatto di essere giunto a un’incipiente definizione di quanto è spesso confusamente chiamato ‘bellezza’». E Wollheim: «Si noterà che in questo saggio quasi niente è stato detto a proposito del tema che domina gran parte dell’estetica contemporanea: quello della valutazione dell’arte, e della sua logica. Questa omissione è deliberata»[107]. Se alle ragioni addotte da Goodman e Wollheim per omettere o lasciare in secondo piano il tema della valutazione aggiungiamo anche la tesi di Danto sull’irrelevanza del giudizio estetico per il nostro rapporto con le opere d’arte, otteniamo grosso modo l’intera gamma di ragioni addotte nel tempo in ambito analitico per giustificare tali omissioni o accantonamenti. Né c’è da stupirsi, visto che Goodman, Wollheim e Danto – benché così diversi tra loro per formazione,

interessi e orientamento – sono stati forse i tre estetici analitici più influenti del Novecento. Un elemento che li accomuna tutti – e che può essere collegato alla dicotomia neopositivistica tra fatto e valore – è al riconoscimento di un valore solo ai giudizi di conoscenza è l'insistenza 'esorcizzante' sul valore cognitivo dell'arte in contrasto con il valore estetico, che sarebbe qualcosa di trascurabile, di isolato o di poco informativo: «Dire che un'opera d'arte è buona, o anche dire quanto sia buona, non fornisce dopo tutto una grande quantità di informazione»[108]. Il giudizio estetico, valutativo o di merito, viene evidentemente ancora identificato con qualcosa come un'esclamazione, e così svuotato si presenta come una sorta di inutile supplemento estetistico, sentimentale o emotivo, che interverrebbe a cose fatte, o come reazione idiosincratica. Ma se si fa questa grave concessione, si tenderà a (sovra)compensare sottolineando quasi esclusivamente la portata cognitiva dell'arte: non era forse la conoscenza l'unico ambito a cui il neopositivismo dei primi decenni del secolo riconosceva piena legittimità?

Se in Goodman e Wollheim il giudizio estetico è criticato per la sua relativa mancanza di contenuto e il suo (presunto) isolamento da altre sfere di esperienza, in Danto viene considerato non pertinente o secondario per l'apprezzamento delle opere d'arte in quanto troppo generico e troppo focalizzato sulla bellezza che, come si dice, ha un ruolo del tutto marginale nell'arte dell'ultimo secolo.

Veniamo allora proprio al tema della bellezza. Goodman, per esempio, ritiene che si tratti di una «parola alternativa ed equivoca per significare il merito estetico»[109]. E probabilmente ha ragione, salvo che quella equivocità continua a vigere anche nelle sue argomentazioni e in quelle degli altri due autori qui considerati. L'equivocità sta nel fatto che il termine 'bellezza', o l'aggettivo 'bello', sono fatti valere, *una volta*, come caratteristiche descrittive o proprietà della cosa a cui vengono attribuiti (come equivalenti, per esempio, di 'proporzionato', 'armonioso', 'misurato' etc., secondo canoni solitamente classicistici), e, *un'altra volta*, come semplici espressioni dell'apprezzamento estetico non specificabili in tratti oggettivi. L'equivoco sta nel confondere un'espressione che si presume denoti caratteristiche oggettive, descrivibili, fatalmente legate a periodi, stili, poetiche, ideologie storicamente contingenti, con un'espressione di apprezzamento – specificabile con altri termini e motivazioni (per cui si può dire 'bella' un'opera di Bacon o di Beckett, di Picasso o di Stockhausen, di Pasolini o di Celan, di Godard o di Cindy Sherman, di Ana Mendieta o di ORLAN, dove magari non è possibile riconoscere nessuno dei tratti della 'bellezza' in senso descrittivo). Nelle sue *Lezioni di estetica*, Wittgenstein lo aveva capito perfettamente, e notava come «gli aggettivi estetici», a cominciare da «bello», hanno un'importanza molto scarsa nei nostri giudizi. Ma l'osservazione non mirava a mettere al bando la bellezza dall'estetica, magari in conseguenza del mutato panorama dell'arte novecentesca, ma a mettere in guardia dal fraintendimento a cui va soggetto l'uso di «bello», dovuto all'inclinazione a pensare che quando si dice che qualcosa è bello si stia dicendo che «questo ha un certa qualità, quella di essere bello»[110].

Bisogna notare, tuttavia, che Goodman, come Danto, ha via via modificato e complicato, in senso maggiormente pragmatista, le sue posizioni di partenza, senza però stravolgerle. Nei *Linguaggi dell'arte*, le ragioni per confinare il giudizio estetico nella quasi insignificanza erano per Goodman apparentemente lineari: se appellarsi alla bellezza è una mossa equivoca, il passo successivo potrebbe essere quello di invocare una nozione di «soddisfazione estetica». Ma qualcosa è buono o soddisfacente rispetto a uno scopo. Qual è allora lo scopo delle opere d'arte? Per

Goodman, come si è visto, le opere d'arte sono simboli, nel senso che svolgono alcune funzioni referenziali (rappresentazione, descrizione, esemplificazione, espressione). La domanda sulla valutazione dell'arte deve essere dunque riformulata – secondo il caratteristico tipo di analisi «revisionista» proposta da Goodman – in questo modo: qual è lo scopo della funzione simbolica di quei simboli che le opere d'arte, in ultima analisi, sono? Goodman esclude agevolmente che tale scopo sia una sorta di «esercizio ginnico», cioè quello di «sviluppare le nostre capacità e tecniche per far fronte alle future contingenze»; e anche che tale scopo sia «ludico», in virtù del fatto che la simbolizzazione sarebbe una «propensione irrimediabile nell'uomo»; ed esclude infine che scopo delle opere d'arte sia la «conversazione», cioè il contribuire, in quanto sistema di simboli, alla socievolezza umana, così che a occuparsene dovrebbe essere la «teoria della comunicazione». La simbolizzazione, invece, va giudicata

fondamentalmente dal fatto che serva più o meno bene allo scopo cognitivo: dalla sottigliezza delle sue discriminazioni e dall'appropriatezza delle sue allusioni; dal modo come opera nell'afferrare, esplorare e informare il mondo; da come analizza, classifica e organizza, da come concorre alla formazione, manipolazione, conservazione e trasformazione della conoscenza.

Si potrebbe obiettare che questo scopo è generico, essendo lo scopo di ogni forma di simbolizzazione, e non di quella estetica o artistica in particolare. Ma questo è per Goodman un falso problema: il merito estetico, come si è accennato, è considerato parte di una più generale «eccellenza cognitiva», le cui modalità simboliche sono però caratterizzate da quei «sintomi dell'estetico» già ricordati. In conclusione, «concepire l'esperienza estetica come una forma di comprensione finisce per risolvere e insieme per svalutare la questione del valore estetico»[111].

Mi sono già soffermato sulle aporie delle definizioni «descrittive». Vorrei aggiungere qui il sospetto – al di qua di ogni ulteriore considerazione – che questi tentativi mettano tutti capo a un dilemma di questo tipo: o riescono davvero a mantenersi su un piano descrittivo, ma allora sono poco informativi o tautologici; oppure sono informativi, ma fanno un uso surrettizio di elementi valutativi. Nel caso di Goodman, per esempio, si dice che se un simbolo nel «suo funzionamento esibisce tutti questi sintomi, allora molto probabilmente l'oggetto è un'opera d'arte. Se non ne mostra quasi nessuno, probabilmente non lo è». Ci si chiede: come sarebbe possibile sciogliere il dubbio di quel «probabilmente»? Non si tratta di fare una richiesta impropria – quella, per esempio, di un criterio o di una definizione essenzialista – ma di sapere che cosa dovrebbe orientare una risposta motivata, se, come sembra, oltre a quei sintomi descrittivi, Goodman non ci offre alcuna altra considerazione della «sindrome» di cui dovrebbero essere sintomi: nessuna differenziazione tra estetico e artistico, se non quella, poco informativa, secondo cui, solitamente, un quadro funziona come un'opera d'arte e un ferro da stiro, solitamente, non funziona come opera d'arte, anche se niente impedisce che lo diventi. Goodman non vuole essere considerato un «istituzionalista», ma la sua difesa, in ultima analisi, è debole, e riapre la domanda da cui si era partiti: «Quel che costituisce un'opera d'arte potrebbe dover essere definito nei termini della sua funzione primaria, o usuale o standard»[112]. Vale a dire? Dare una versione di mondo, *al pari di* qualsiasi altro simbolo? Può darsi, ma sembra che 'l'eccellenza cognitiva' in cui si dissolverebbe il 'merito artistico' sia una caratterizzazione troppo generica.

Alla prospettiva goodmaniana Beardsley muoveva principalmente tre obiezioni:

a) la musica strumentale e la pittura non figurativa sarebbero controesempi della tesi di Goodman secondo cui l'eccellenza di un'opera è data dal suo funzionare come simbolo al servizio della conoscenza: quali referenti, e quale vantaggio cognitivo, potremmo infatti attribuire a un dipinto monocromo o a una sonata? b) gli oggetti naturali, come le montagne e gli alberi, non sono affatto caratteri appartenenti a un sistema di simboli, e tuttavia possono avere un valore simile a quello delle opere d'arte, ma solo *a condizione che* questo valore sia compreso in termini estetici e non cognitivi; c) il valore delle opere d'arte è innanzitutto estetico, e non primariamente cognitivo, in quanto solitamente valutiamo l'autoreferenzialità del simbolo più della sua referenzialità: la nostra attenzione è maggiormente attratta dal simbolo in quanto tale, dalla sua opacità, più che dalla sua trasparenza o dal suo funzionare come veicolo di un riferimento[113]. Così formulate, non erano obiezioni irresistibili, ma segnalavano delle esigenze legittime.

Beardsley però si trovava a combattere su diversi fronti: se la sua appassionata «difesa del valore estetico» lo contrapponeva alla prospettiva cognitivista di Goodman, a quella antiestetica di Danto e a quella istituzionale di Dickie, la sua difesa «generalista» dei principi di valutazione estetica (secondo cui esistono criteri generali a cui appellarsi nei giudizi estetici) lo impegnava a sostenere tesi forti e controverse anche sotto altri profili. La posizione opposta, «particolarista», è stata difesa da alcuni estetici analitici con ottime ragioni: un filosofo del calibro di Peter Strawson, per esempio, ha sostenuto, sulle orme di Wittgenstein, una posizione particolarista piuttosto articolata, rifiutandosi di accontentarsi degli usuali ricorsi a nozioni come quelle di «unicità» o «irripetibilità» dell'opera d'arte, che sono invocate come quelle proprietà – innegabili, ma, a parere di Strawson, «misteriose» – che rendono diversa, per esempio, la valutazione estetica rispetto a una valutazione etica. Questa, infatti, può esercitarsi con gli stessi esiti anche su azioni ripetute, e anche ripetute da agenti diversi, senza perdere la sua eventuale rilevanza etica, mentre non sempre lo stesso può dirsi di un'opera d'arte. Il presupposto della chiarificazione offerta da Strawson è che la nozione di opera d'arte è una nozione normativa («sarebbe autocontraddittorio parlare del giudicare qualcosa *come opera d'arte* ma non dal punto di vista estetico»). Da un punto di vista non valutativo, infatti, le opere d'arte possono anche essere considerate occorrenze particolari di «tipi» (dipinti storici, ritratti, sinfonie, sonetti, romanzi etc.), al pari delle automobili, delle sedie, delle azioni, o dei circuiti elettrici: ma il problema è che «il *criterio di identità* di un'opera d'arte corrisponde alla totalità delle caratteristiche che sono rilevanti per la sua valutazione estetica». La ragione, secondo Strawson, è che «un interesse estetico per una singolarità non corrisponde a nessun genere di interesse pratico, cioè non corrisponde a un interesse per qualcosa che la singolarità può fare o dovrebbe fare, o che possiamo fare con questa, e nemmeno a un interesse per le reazioni specifiche (ad esempio, l'eccitazione o la sorpresa) che la singolarità produrrà in noi (se esistesse questo genere di interesse, potrebbero effettivamente esistere regole e ricette generali)». Con Wittgenstein (e con Kant), anche Strawson potrebbe dire che le valutazioni non costituiscono una classe omogenea, ma una famiglia eterogenea all'interno di diversi «giochi linguistici», e che dunque, «per quanto riguarda le opere d'arte, l'idea di una *proprietà* estetica che accorda valore è un errore, un'applicazione sbagliata di una distinzione [tra proprietà e particolari] che non si applica affatto in questa sfera».[114] A Beardsley,

insomma, potrebbe essere obiettato che si possono immaginare molte cose dotate di certe proprietà che causano in noi delle esperienze caratterizzate da «unità», «complessità», «intensità» – per esempio una droga – ma che tuttavia vorremmo avere a che fare con *quell'opera* e non con l'effetto, ipoteticamente equivalente, che altre cose possono suscitare in noi. Al controesempio offerto dall'assunzione di una droga, per esempio l'LSD, Beardsley risponderà però indicando quale unico «sintomo» *necessario* dell'estetico un riferimento all'oggetto (alle sue qualità e relazioni fenomenicamente oggettive). Tuttavia, l'obiezione di Strawson può essere riproposta anche senza il ricorso al caso di un allucinogeno: potremmo provare la stessa esperienza con due opere d'arte diverse, per esempio due minuetti, eppure potremmo volere ascoltare *quel* particolare minuetto e non l'altro (per riprendere l'esempio wittgensteiniano).

Le conseguenze della posizione generalista di Beardsley non si fermano qui: i giudizi critici o valutativi, se dipendono da principi generali che si applicano a particolari, devono avere un valore di verità. Non basta dire che possono essere ragionevoli, adatti, appropriati, plausibili, ma *non* veri o falsi, perché questa posizione «spazzerebbe via i fondamenti della tesi funzionalista» (secondo cui l'arte è quella cosa che ha la funzione di suscitare un'esperienza estetica). E qui sembra riemergere lo spauracchio del fantasma neopositivista: a Beardsley sembra infatti che se i giudizi di valutazione estetica non possono essere veri o falsi, al pari di una proposizione scientifica o storica, allora avrebbero ragione i relativisti o gli emotivisti (le opere d'arte hanno solamente la funzione di suscitare emozioni, come dicevano i neopositivisti). Tuttavia, se i giudizi estetici sono considerati invece come suscettibili di essere veri o falsi, Beardsley li deve assimilare senz'altro a giudizi di conoscenza, con i quali devono condividere alcuni requisiti, come, per esempio, la transitività o la trasmissibilità: se dico che una poesia di Shakespeare è «migliore» di una di Shelley, e quella di Shelley è «migliore» di una di Drayton, allora seguirà logicamente che la poesia di Shakespeare è migliore di quella di Drayton. Questa «transitività» della valutazione non potrebbe essere formulata, secondo Beardsley, se tali giudizi non possedessero un valore di verità. Si potrebbe obiettare, però, che l'inferenza può essere anche formalmente ineccepibile, ma che il valore di verità dei giudizi che la costituiscono viene semplicemente presupposto. Chi mi dice che è *vero* che la poesia di Shakespeare è la migliore?

L'obiezione acquista forza se consideriamo l'altra tesi che segue dalle posizioni di Beardsley: le conoscenze (scientifiche, storiche), propriamente parlando, possono essere trasmesse; ora, se i giudizi estetici hanno un valore di verità al pari dei giudizi di conoscenza, anch'essi devono poter essere trasmessi. Questa tesi contraddice l'idea, prevalente almeno da Kant in poi, secondo cui per giudicare esteticamente qualcosa bisogna farne un'esperienza diretta (è necessaria una *direct acquaintance*). Ora, per i giudizi di conoscenza vale la seguente condizione: «Se B sa che A sa che P, allora B sa che P». Si può dire la stessa cosa per un giudizio estetico? Se B sa che A sa che Napoleone è stato sconfitto a Waterloo, o che l'acqua bolle a 100 gradi centigradi, allora B sa che Napoleone è stato sconfitto a Waterloo e che l'acqua bolle a 100 gradi centigradi. Ma se B sa che A giudica bella la quinta sinfonia di Beethoven, davvero anche B sa che la quinta sinfonia di Beethoven è bella, anche senza averla mai ascoltata? La replica di Beardsley sembra debole: concede che c'è un senso in cui B (che non ha

ascoltato la musica) non può giudicarla, ma B può sempre dire che la sinfonia è bella basandosi sull'autorità di A, che B sa essere un ottimo critico musicale: «Quindi, la conoscenza di A è trasmissibile ad altri, anche se gli altri devono, per così dire, prendere in prestito o copiare i giudizi, invece che originarli». Su questo punto, che mi sembra debolissimo, la posizione di Beardsley trova anche oggi dei sostenitori: «È una verità banale che l'unico *accesso* al valore è dato dalla conoscenza diretta (*acquaintance*) dell'opera. Ma ciò non implica che il proprio giudizio di un'opera non sia propriamente un giudizio di valore artistico a meno che non si abbia conoscenza diretta dell'opera»[115], scrive per esempio Malcolm Budd. L'argomento mi sembra poco convincente e di scarso rilievo: se qualcuno mi dice che un disegno è grazioso e io, senza averlo visto ripeto il suo giudizio, il mio giudizio potrà anche essere chiamato un 'giudizio di valore artistico', se si vuole, ma il suo contenuto sarà molto povero e le conseguenze, per la mia esperienza dell'opera, irrilevanti o nulle. La stessa cosa, si può concedere, vale anche nel caso in cui io 'copi' un giudizio su un'opera di cui ho avuto un tempo un'esperienza diretta ma di cui ho un vaghissimo ricordo. Come che stiano le cose su questo punto, è evidente che l'*esigenza* da cui nasce la pretesa, discutibile, avanzata da Beardsley di equiparare i giudizi estetici a giudizi conoscitivi è fondamentale: è l'esigenza di render conto della *normatività* di tali giudizi, di spiegare perché pretendiamo che il nostro giudizio sia corretto o *debba* essere condivisibile. Ma l'idea che il giudizio estetico sia normativo perché è un giudizio di conoscenza è un'idea infondata. Certamente, le condizioni estetiche dell'esperienza sono essenziali per qualsiasi progetto conoscitivo ed esistono molti sensi in cui si può dire che fare un'esperienza estetica incrementa la nostra conoscenza[116]. Ma non avrebbe senso assimilare un giudizio estetico effettivo a un giudizio di conoscenza vero e proprio (assimilare 'questo quadro è rettangolare' a 'questo quadro è bello'). A meno che non si pensi che le cosiddette proprietà estetiche siano 'reali', siano proprietà oggettive delle cose stesse. Se Beardsley avesse ragione, se cioè i giudizi estetici potessero essere veri o falsi alla stregua di qualsiasi asserzione conoscitiva, il problema della normatività dei giudizi estetici dipenderebbe dalla normatività della nozione di verità, vale a dire, dal loro corrispondere a fatti o stati di cose che si presume che essi rappresentino. Come sostiene Nick Zangwill, la domanda cruciale è questa: a cosa è dovuta la normatività che solitamente tutti noi attribuiamo a un giudizio estetico? Non è vero, infatti, che 'tutto va bene', che un giudizio vale l'altro, che tutti i giudizi sono equivalenti, e che perciò sono disposto a dire che il mio giudizio su X è solo una sorta di pseudogiudizio per esprimere una sensazione o emozione individuale o idiosincratice (non è vero che dire 'la nona sinfonia di Beethoven è bella' equivale a dire 'ho caldo'). Per Zangwill, però, l'unica via che resta da percorrere è quella del «realismo estetico»: i nostri giudizi sono corretti o scorretti perché hanno un contenuto rappresentazionale realistico, in quanto, cioè, colgono «proprietà estetiche indipendenti dalla mente [*mind independent*]». Se la bellezza, per esempio, fosse una qualità reale delle cose, la normatività dei giudizi estetici non costituirebbe più un problema. Ma questa presunta risoluzione del problema, non solo non fa i conti con il fatto che finora nessuno è mai riuscito a dare un resoconto persuasivo di qualità o proprietà estetiche in termini realistici, ma apre un altro problema ben più vasto e radicale. Quali che siano, infatti, gli orientamenti e le intenzioni dei «realisti» in questione, attribuire realtà alla

bellezza o alle altre cosiddette proprietà estetiche sarebbe, per un verso, una mossa ontologicamente molto ardita e, per altro verso, una mossa fortemente riduzionista dal punto di vista epistemologico e filosofico: non sarebbe infatti ancora un modo diverso (e forse rocambolesco) di obbedire al programma neopositivista, mostrando che, al di fuori del paradigma vero-falso, nessuna proposizione può essere normativa? Che, cioè, la sfera estetica non avrebbe alcuna autonomia, e che l'ambito dell'intersoggettività non esiste, se non in dipendenza di una qualche forma di oggettività?

La ragione principale per cui l'estetica sorge nel Settecento come una riflessione dotata di una sua necessità non è tanto quella di prescrivere o giustificare i giudizi sulla bellezza o la bruttezza, ma di elaborare un problema ineludibile, che il giudizio sulle opere d'arte, per così dire, esemplificava meglio di qualsiasi altro giudizio, ma che certo non riguardava solo i giudizi sulle opere d'arte o sulla bellezza: ammesso che nessuna conoscenza di oggetti può essere tale senza essere anche intersoggettiva, pubblica – ammesso cioè che sarebbe contraddittorio parlare di conoscenze essenzialmente private –, non è necessario ammettere anche la validità intersoggettiva di asserzioni non oggettive (il cui senso, cioè, non dipende dal loro designare proprietà reali degli oggetti)? In altre parole: i nostri discorsi, le nostre relazioni, i nostri simboli, le nostre pratiche hanno senso e valore solo se ci permettono di conoscere propriamente 'pezzi di mondo' o di operare direttamente su di essi, o invece questa stessa conoscenza oggettiva e queste stesse pratiche hanno senso e valore solo se si inscrivono a loro volta in una esperienza (discorsi relazioni simboli e pratiche) che ha una validità intersoggettiva, ma non si riferisce direttamente ad aspetti oggettivi del mondo? Ciò, come si vede, non riguarda solo la bellezza o le altre cosiddette proprietà estetiche, ma un intero ambito discorsivo e argomentativo che include ogni forma di discussione per la quale non possono essere avanzate pretese strettamente dimostrative, dirimenti, conclusive (non solo la critica delle arti, dunque, ma anche la politica, la morale e, certamente, la stessa filosofia). Se il «realismo verso le proprietà estetiche» fosse nel giusto, i giudizi estetici sarebbero giudizi di conoscenza ma – a parte le difficoltà già evidenziate – l'intero ambito problematico che costituisce la riflessione estetica – e che include ogni spazio delle ragioni intersoggettivo ma non propriamente oggettivo (filosofia inclusa) – rimarrebbe incomprensibile, benché praticato anche da chi finisce per consegnarlo all'incomprensibilità. Da un lato avremmo conoscenze in senso stretto, dall'altro chiacchiere, e in mezzo nulla. Come notava oltre quarant'anni fa con saggezza Stanley Cavell, schierandosi a favore di una «filosofia analitica post-positivista», «il fatto che notoriamente nelle argomentazioni estetiche non si arrivi ad affermazioni conclusive non ne evidenzia l'irrazionalità, ma il tipo di razionalità che possiedono, e che esigono»[117].

4.4. Interpretare e giudicare

Le opere su cui mi sono soffermato più a lungo in questo libro – *Janus Fleuri* di Louise Bourgeois, *Quelli che trascurano di rileggere si condannano a leggere sempre la stessa storia* di Marzia Migliora –, benché diversissime tra loro, mi hanno impegnato in una attività di interpretazione, più sviluppata nel primo caso, ancora da integrare nel secondo. Tuttavia, prima ancora di tentare un'interpretazione di queste opere, le ho scelte tra infinite possibili. Potrei

elenicare qualcuno dei motivi di questa scelta, sapendo però fin dall'inizio che la scelta è sovradeterminata da fattori che potrei aggiungere all'elenco, o di cui al momento non sono consapevole, o di cui non sarò mai consapevole: dopo un primo contatto, mi è sembrato che sarebbe stato promettente investire del tempo per immaginare e pensare qualcosa a partire da ciascuna di queste opere; mi sono piaciute, le ho trovate belle (nel senso valutativo di 'bello', distinto sopra da un senso descrittivo); mi sono sembrate 'adatte' a mostrare in concreto aspetti teorici della mia argomentazione, rivelandosi al tempo stesso capaci di guidarli, estenderli, controllarli; via via che partecipavo al 'gioco' che ciascuna di queste opere mi proponeva, ho provato emozioni diverse, alcune piacevoli e gioiose, altre inquietanti e cupe, legate alle percezioni di alcuni loro aspetti, alle associazioni che hanno provocato in me, senza che ciò entrasse in conflitto con il sentimento generale di piacere appena menzionato. Poi, naturalmente, ci sono stati fattori in gran parte contingenti, e altri che, penso, mi sfuggono tuttora: sono due opere che rientrano nella mia limitata conoscenza delle opere d'arte esistenti, ne ho un ricordo abbastanza preciso e facilmente rinnovabile con riproduzioni e ripetuti contatti etc.

Questo per quanto riguarda la scelta delle opere, scelta che poteva poi essere ritrattata, o invece confortata dai miei tentativi di interpretazione nel tempo (con tutte le conseguenze esperienziali che un'interpretazione comporta) e dalla maturazione di un giudizio complessivo (dipendente a sua volta dal percorso interpretativo, dai suoi esiti parziali e complessivi, e dallo stato d'animo che vi si associa).

Abbiamo visto che c'è chi, come Danto, pensa che il momento valutativo si consumi tutto in questa scelta: un giudizio valutativo sarebbe ridondante rispetto alla selezione delle opere. Il ruolo del critico sarebbe solo quello dell'interprete. Mentre credo anch'io che un'attività curatoriale degna di questo nome implichi dei giudizi di valutazione nelle scelte che comporta, non credo affatto che il giudizio estetico si esaurisca in tali scelte e che non permetta un ulteriore spazio di articolazione, né che un critico (o il comune fruitore) possa limitarsi a un'interpretazione delle opere che gli vengono sottoposte espungendone ogni elemento valutativo. Anche nel caso in cui un curatore decida di selezionare delle opere che non valuta positivamente, ma solo, poniamo, per il loro carattere 'sintomatico' di una certa situazione sociale o di costume, una valutazione estetica può essere ugualmente implicata (a un criterio sociologico può affiancarsi una valutazione estetica non necessariamente positiva). Diverso il caso di un curatore che decida di organizzare una mostra orientandosi non sul proprio giudizio estetico, ma sulle aspettative del pubblico e sull'afflusso previsto: in questo caso il giudizio estetico è delegato ad altri (a valutazioni passate in giudicato che hanno reso certe opere canoniche, le quali opere, per lo più, verranno ammirate per la loro fama, senza necessariamente rimettere in gioco valutazioni in prima persona).

Solitamente, una buona interpretazione (convincente, condivisibile, illuminante) è il risultato di una partecipazione immaginativa al gioco proposto dall'opera, e costruire una buona interpretazione per un'opera che non mi piace (un'opera che non mi coinvolge immaginativamente, che non implica una riorganizzazione della mia esperienza) è un compito che crea una sorta di dissonanza cognitiva e affettiva. Posso scrivere o recitare a me stesso o ad altri

un'ottima stroncatura, spiegando perché l'opera non funziona, magari perché è velleitaria (traspaiono intenzioni autoriali che non trovano rispondenza nell'opera), insensata (non permette una condivisione del senso che si presume debba avere e resta muta), noiosa (si limita a comunicare qualcosa di già noto e altrimenti accessibile, che non apporta nulla alla mia vita immaginativa), volgare (tenta di confermare e incrementare un senso comune che riteniamo emotivamente, intellettualmente o moralmente ripugnante) etc. Ma, appunto, tutte queste motivazioni sono indici di un gioco immaginativo mai iniziato o interrotto, che non mi impegna o coinvolge genuinamente, che non mi dà piacere né apporta nulla di importante alla 'vita della mente'. Per riprendere i termini di Walton, si potrebbe anche dire che l'opera non riesce a funzionare come un 'supporto' in un 'gioco di far finta' che desti la mia meraviglia o ammirazione.

Ma facciamo un passo indietro: affinché si dia un giudizio estetico motivato su un'opera d'arte deve essersi sviluppato almeno l'embrione di un'interpretazione. La stessa cosa si può dire anche del giudizio su un paesaggio (in quanto implica un lavoro umano) e, *analogicamente*, sulla natura (la trattiamo 'come se' fosse il frutto di un'intenzione favorevole nei nostri confronti, pur sapendo che questa intenzione non c'è, e parliamo non a caso di prati 'ridenti' o montagne 'maestose', provando magari un sentimento di piacere che si sviluppa nel tempo e che implica una organizzazione di queste emozioni).

Le nostre interpretazioni delle due opere ricordate – al di là della loro estensione limitata e dei loro esiti effettivi – ci permettono di misurarci con alcuni dei problemi classici che si presentano nell'interpretazione delle opere d'arte. Quello che risulta forse con più evidenza riguarda le cosiddette 'intenzioni dell'autore'. Che cosa sarebbero queste intenzioni? Come andrebbero accertate? Che ruolo avrebbero nell'interpretazione dell'opera? Sulla natura delle intenzioni esiste una vastissima letteratura, recente e meno recente, che spazia tra due posizioni estreme: da un lato, quelle di chi arriva a negarne l'esistenza (posizioni 'eliminativiste'), arrivando a mettere così in dubbio l'idea di un libero arbitrio[118], dall'altro, quelle di chi vi vede la fonte di ogni significato. Nel dibattito sull'interpretazione artistica le intenzioni vengono solitamente riconosciute come stati mentali responsabili di certe azioni e della comunicazione di significati, anche se varia molto sia il modo di concepirle, sia il ruolo che gli viene assegnato. Credo che all'interno di questo dibattito siano ormai screditate le posizioni più unilaterali, anche se trovano ancora sporadici sostenitori. Da un lato, troviamo posizioni decisamente anti-intenzionaliste, che negano ogni rilievo alle (presunte) intenzioni dell'autore per una corretta interpretazione dell'opera: perché ciò che conta è solo la configurazione formale dell'opera, perché le intenzioni dell'autore sono inaccessibili o imperscrutabili, perché il linguaggio le forme i simboli sono entità sociali e non appartengono a nessun 'soggetto creatore', perché un 'soggetto creatore' (un autore) non esiste (essendo magari il mero prodotto di spinte libidinali o di forze storiche), perché ciò che conta è la 'funzione propria' di un certo oggetto o simbolo, non l'intenzione di chi lo ha prodotto etc. Sul versante opposto troviamo posizioni intenzionaliste come quella di Danto, secondo cui non solo un'opera è costituita nella sua identità da una determinata interpretazione (con il risultato controintuitivo che ogni interpretazione costituirà un'opera diversa per la quale non può sorgere un conflitto di interpretazioni), ma l'unica interpretazione corretta è quella che

corrisponde alle intenzioni dell'autore. Abbiamo già visto a quali difficoltà va incontro Danto quando, nel parlare dello 'stile' di un autore, gli assegna il ruolo di condizione decisiva per distinguere 'l'artisticità' di una certa opera, e al tempo stesso definisce lo stile come «un dono», qualcosa di «spontaneo», qualcosa che dunque non può essere ottenuto intenzionalmente e consapevolmente. Sembra così che proprio ciò che può fare di una 'rappresentazione' un'opera *d'arte* (il suo elemento non intenzionale) sia l'elemento destinato a sfuggire a una presa interpretativa (che mirerebbe a cogliere l'intenzione dell'autore).

Si potrebbe pensare, però, che la posizione di Danto si salverebbe se si ammettessero intenzioni non consapevoli. È possibile avere delle intenzioni senza esserne consapevoli? Probabilmente ci sono attività intenzionali abituali che compiamo di routine, senza che entrino effettivamente nel cono di luce della consapevolezza (sento che il motore della macchina sale di giri e ingrano una marcia superiore senza decidere consapevolmente di farlo). Si potrebbe pensare, allora, che gli aspetti semantici derivanti dalla mia azione siano al tempo stesso intenzionali e non consapevoli. Oppure, si potrebbero chiamare 'intenzioni inconsapevoli' le interferenze dell'inconscio in senso psicoanalitico (le mie intenzioni 'profonde' si rivelano malgrado me stesso, e in conflitto con altre intenzioni che avrei voluto consapevolmente manifestare, come accade nei lapsus). Ma Danto rifiuta le interpretazioni psicoanalitiche, come tutte le «interpretazioni profonde»[\[119\]](#), postulando, al tempo stesso, che l'intenzione dell'autore debba essere necessariamente inconsapevole (pura spontaneità, un «dono»): se Rembrandt – per riprendere l'esempio già ricordato[\[120\]](#) – avesse avuto l'intenzione consapevole di ritrarre la sua futura moglie con l'amore che in effetti traspare dal suo dipinto, quella consapevolezza avrebbe interferito negativamente con l'esecuzione del dipinto, facendolo apparire manierato. Sembra allora che l'unica interpretazione legittima di un'opera sarebbe quella che coincidesse con l'intenzione inconsapevole ma predominante dell'autore: nel caso di Rembrandt, diciamo, 'l'abitudine all'amore' per la sua modella (simile all'abitudine di cambiare marcia senza pensarci). Al di là dell'esempio concreto, mi pare di poter dire che per Danto le intenzioni non consapevoli che l'interprete deve cogliere per dare l'unica interpretazione corretta dell'opera sono quelle in cui l'autore dell'opera è così interamente immerso da non poterle vedere. Anche ammettendo che ciò sia plausibile, mi pare che il risultato paradossale di questa posizione, che 'intenderebbe' essere fortemente intenzionalista, non sia molto diverso da posizioni che rifiutano, come loro criterio orientativo, un riferimento privilegiato alle intenzioni dell'autore: se Rembrandt potesse smentire l'interpretazione di Danto, negando per esempio di essere stato innamorato della sua modella all'epoca del ritratto, Danto sarebbe disposto a ritrattare la sua interpretazione? O insisterebbe invece che, indipendentemente da quello che dice Rembrandt, in quel quadro la sua modella è ritratta con amore? Nel primo caso, varrebbe come ultimo banco di prova di un'interpretazione una testimonianza esterna dell'autore sulla sua opera (una dichiarazione, una lettera, un'intervista), coincidente però con una sua intenzione consapevole; nel secondo caso, la posizione di Danto non sarebbe poi molto diversa da quella di chi prende come metro di misura della propria interpretazione l'opera stessa, o, se si vuole, *quelle* intenzioni dell'autore rilevabili esclusivamente a partire dall'opera (quella che Umberto Eco chiama *intentio operis*). Ma non è ovvio che cosa sia 'l'opera stessa'

prima di alcune opzioni interpretative. Nel caso di un romanzo o di una poesia, abbiamo un 'testo', un materiale linguistico dato, che si attualizza come opera d'arte in un'interpretazione e in un giudizio, tenendo conto solitamente anche del cosiddetto paratesto (per esempio il titolo). Nel caso di *Janus Fleuri* della Bourgeois abbiamo un 'oggetto' in bronzo appeso con un filo al soffitto che si offre alla nostra percezione: dobbiamo escludere il titolo dell'opera dall'opera in quanto tale? Il titolo non è forse una manifestazione di un'intenzione dell'autore? Certamente, ma per quanto solitamente un messaggio linguistico (il titolo), dipendendo da un codice, possa promettere una maggiore facilità interpretativa rispetto a un'immagine che ne è priva (la scultura), non è affatto sicuro che la promessa venga mantenuta: il linguaggio può essere molto enigmatico, nella comunicazione quotidiana o nella poesia. Posso capire il significato di ciascuna parola, o di un'intera frase, senza capirne il senso. Il titolo, dunque, quando c'è, ha bisogno di essere interpretato tanto quanto l'opera non verbale. Torniamo sempre, insomma, all'oggetto/opera in cui si sono realizzate, o meno, delle intenzioni consapevoli o inconsapevoli dell'artista, indipendentemente da ciò che l'artista sarebbe disposto a riconoscere o meno come sua intenzione. Non potrò mai sapere se la Bourgeois avrebbe approvato la mia interpretazione di *Janus Fleuri*, ma il suo eventuale rifiuto della mia interpretazione non avrebbe avuto più valore di quello di un altro interprete. Ciò che alla fine deciderà della persuasività della mia interpretazione rispetto a un'interpretazione alternativa sarà la sua capacità di rendere pertinente (significativo) il maggior numero di elementi effettivamente presenti dell'opera in modo coerente e di 'illuminarne' la comprensione per altri eventuali fruitori.

Ho escluso in tal modo dalla mia interpretazione le intenzioni della Bourgeois? Non direi. Piuttosto, ne ho selezionate alcune come pertinenti alla comprensione dell'opera e ne ho escluse altre come non pertinenti; su questa base ho reso forse pertinenti elementi non intenzionali; ho considerato alcuni elementi dell'opera (intenzionali o non intenzionali, consapevoli o inconsapevoli) come 'testuali', considerandone altri come 'contestuali' (altre opere, la situazione storica, i racconti autobiografici, i riferimenti mitologici, le testimonianze più diverse). A partire da quale 'criterio'? Di quale 'criterio' dispongo se non la scultura con il suo titolo? Via via che la mia ipotesi interpretativa si andava formando (a partire dall'osservazione dell'oggetto e dall'indizio del suo titolo), la mia percezione, la mia immaginazione, le mie letture diventavano selettive: ecco apparire altre opere della Bourgeois che sembrano corroborare la mia ipotesi sulla 'fioritura' (vasi, semi, petali, fiori, arte topiaria); ecco alcuni elementi che diventano 'contestuali' (non erano tali prima di aver ipotizzato il centro o il 'testo' dell'opera): gli scritti (dichiarazioni, racconti), le date (il 1968, anno di 'fioritura' quanti altri mai, anno della morte di Duchamp, anno della fine dell'analisi dell'autrice etc.). Avendo riconosciuto la scultura e il suo titolo come 'criterio' orientante della mia interpretazione, come il 'metro' su cui misurarla, e avendo rifiutato la posizione intenzionalista di Danto, ho sposato una posizione anti-intenzionalista? Direi di no.

Questa posizione mi sembra compatibile, per esempio, con l'intenzionalismo proposto da Gregory Currie a proposito dell'interpretazione dei testi letterari. Currie distingue due tesi intenzionaliste, accettando la prima e rifiutando la seconda: «1) usiamo il testo, insieme a varie altre cose, per farci venire in mente

le migliori idee possibili su ciò che l'autore intendeva trasmetterci; 2) le interpretazioni legittime sono esattamente quelle che corrispondono a ciò che l'autore intendeva trasmettere»[121]. Danto ha proposto a più riprese la tesi 2), ma si è visto come la sua posizione, se deve essere comprensibile, scivoli facilmente verso la tesi 1).

Se valesse la tesi 2), inoltre, non potremmo ammettere una pluralità di interpretazioni ammissibili: una sola sarebbe quella corretta, vale a dire quella che corrisponderebbe esattamente all'intenzione dell'autore (ma qui di nuovo bisognerebbe chiedersi come identificarla e perché dovrebbe avere questo privilegio). L'intenzionalismo espresso con 1), invece, non esclude affatto che si possano dare interpretazioni alternative di una stessa opera, capaci di coglierne aspetti diversi e di organizzarli diversamente. Possiamo dire che l'opera si realizza senz'altro *per mezzo* di azioni intenzionali consapevoli dell'autore, ma non anche *grazie* ad esse[122]: non è sufficiente, infatti, che l'autore realizzi questo o quel prodotto secondo certe intenzioni affinché il prodotto risulti essere effettivamente un'opera d'arte. Deve anche 'accadere' qualcosa che l'autore non può interamente controllare, vale a dire che nell'opera si realizzi un 'supporto' immaginativo che non sia semplicemente 'l'illustrazione' degli scopi concepiti dall'autore, pena il suo fallimento. Deve 'accadere', insomma, che prenda corpo concretamente quella norma indeterminata che non è analizzabile esaurientemente in una lista di concetti determinati altrimenti comunicabili. Lo abbiamo visto nel caso della 'fioritura' della Bourgeois, intesa come il 'metro' su cui misurare eventuali concezioni della 'fioritura umana'. L'autore può *prevedere* che il suo lavoro metterà capo a un prodotto che sarà un'opera d'arte (anche se la sua previsione potrà risultare sbagliata), ma non può intenzionare consapevolmente la produzione di qualcosa che deve sfuggire, in parte, a una esauriente presa concettuale sua e del suo pubblico. In termini kantiani, è la differenza che passa tra un 'esempio' come illustrazione di un concetto determinato già padroneggiato (un tavolo come esempio della classe dei tavoli), e un 'esempio' come 'unità di misura', 'metro di paragone', paradigma per orientare la produzione di concetti non ancora elaborati, comportamenti, stili di vita, stati d'animo (come quando si dice una 'vita esemplare').

Se un'opera realizza questa ricchezza semantica e immaginativa, non c'è bisogno di pensare né che debba esservi una sola interpretazione valida (interpretazioni alternative di una stessa opera potranno essere ugualmente fondate sull'opera e illuminarne aspetti diversi), né che ogni interpretazione sia ugualmente valida (alcune interpretazioni potranno essere scadenti, in quanto arbitrarie, incoerenti, troppo parziali, non illuminanti).

Quel che ci mette sotto gli occhi l'opera di Marzia Migliora è proprio questa capacità tutta umana di focalizzarsi su una stessa entità condivisa vista da angolazioni diverse. Tra le caratteristiche dell'opera *Quelli che trascurano di rileggere...* che il fruitore dovrà pertinentizzare per interpretare e apprezzare l'opera stessa c'è senz'altro l'esibizione di questa peculiare capacità umana, in atto nelle voci registrate, che risultano discordanti ma convergenti sugli stessi 'oggetti', cioè sulle opere selezionate dall'artista. Il fruitore dell'opera può 'osservare' in maniera più o meno distaccata questa capacità umana che è esibita nell'opera, ma può anche metterla in atto a sua volta. L'attività immaginativa, qui, non è solo chiamata ad attivare le rappresentazioni pittoriche e le voci

registrate proposte come ‘supporti’, ma anche quella capacità di ‘simulare’ la prospettiva altrui (di ‘mettersi nei panni di un altro’) che già Kant vedeva come uno dei compiti dell’immaginazione a garanzia di una sfera pubblica condivisa[123], e che secondo Michael Tomasello è il presupposto di una

concettualizzazione costruita dai bambini nella loro partecipazione al processo di comunicazione cooperativa – nell’andirivieni di vari tipi di discorso in cui diverse prospettive vengono espresse nei confronti di soggetti condivisi all’interno del comune terreno concettuale dei partecipanti[124].

Il lavoro interpretativo – quale che sia il suo grado di elaborazione – può dunque essere soddisfacente, può dare *quel* sentimento di piacere che associamo solitamente all’aggettivo ‘bello’ (in senso valutativo e non descrittivo), in quanto mette in atto una riorganizzazione sensata dell’esperienza. All’interno di questa riorganizzazione possono trovare posto anche emozioni o significati insensati, sgradevoli, tragici, violenti, terrificanti, orripilanti. Ma l’attrazione che esercita su di noi un’opera che induce queste emozioni o trasmette questi significati di per sé non attraenti è giustificata proprio dalla possibilità di farne un’esperienza estetica, in cui sentiamo che quell’opera non ci offre solo quei significati o quell’emozione, ma anche dei *modi* di organizzarli immaginativamente, di comprenderli e, possibilmente, di integrarli con il resto delle nostre esperienze. Questa visione dell’esperienza estetica è evidentemente di matrice kantiana, ma sembra affermarsi anche in autori che con Kant sembrano avere poca dimestichezza e che, tuttavia, hanno messo in primo piano il ruolo dell’immaginazione. Walton, per esempio, è sostanzialmente in linea con Kant quando sostiene che «il piacere estetico consiste nel piacere provato non tanto per un oggetto o una persona in quanto tali, ma in un atteggiamento che si ha verso un oggetto o una persona, dove quest’atteggiamento può essere di ammirazione o altro»[125].

Abbiamo sostenuto che ogni interpretazione implica un giudizio estetico di valore, ma non sempre questo giudizio viene esplicitato, motivato, argomentato. Quando ciò accade, chiunque si impegni in questa attività svolge, a suo modo, un’attività critica. Finora ho portato alcuni esempi di opere d’arte, su cui ho fatto del mio meglio per esercitare questa attività. In conclusione voglio portare un frammento di attività critica in atto che ritengo ‘esemplare’ (un ‘paradigma’ della critica d’arte). Da questo breve ‘esempio esemplare’ credo si possa evincere che il giudizio estetico non si esaurisce affatto in un’esclamazione di ammirazione, o nell’aggettivo ‘bello’ (in senso valutativo), ma prevede un suo spessore argomentativo (un giudizio ‘*thick*’ e non ‘*thin*’) orientato a ‘standard’ di giudizio che non sono già disponibili in alcun luogo.

4.5. «In assenza di standard disponibili»: Leo Steinberg

Perché insistere tanto sulla necessità di impegnarsi in giudizi di valutazione articolati? Per quanto riguarda la produzione artistica, direi innanzitutto che nessun lavoro che non venga adeguatamente valutato in un giudizio estetico – cioè al di là di semplici criteri di mercato o semi-istituzionali – è come se non esistesse in quanto lavoro *artistico* (cioè in quanto riconfigurazione immaginativa dell’esperienza). Così come, d’altra parte, i fenomeni sociali e politici del presente non possono essere avvertiti come parte della nostra contemporaneità a meno di

non essere sottoposti al vaglio di una valutazione e di un giudizio che si faccia carico di elaborare nuovi standard, nuovi criteri, riconoscendo così la novità di un fenomeno (cioè l'inadeguatezza dei criteri già disponibili per comprenderlo). Nel secolo appena trascorso, i disastri alimentati da giudizi tardivi o inadeguati, o dalla pigrizia del giudizio, hanno trovato nella riflessione di Hannah Arendt sulla «banalità del male» un punto fermo e imprescindibile. I detrattori del giudizio estetico dovrebbero riflettere sul fatto che è proprio il giudizio *estetico* che la Arendt prende a modello per il giudizio politico e morale[126]. Questa premessa era forse necessaria per spiegare la gravità con cui Leo Steinberg – il grande critico americano di origine russa recentemente scomparso – affronta il suo compito critico. È indubbio che sono molti coloro che hanno attinto alle idee di Steinberg, ma – forse perché estraneo a ‘metodi’ o dottrine generali – molte delle sue idee circolano senza marchio e senza riconoscimento, spesso amputate della loro complessità.

Una delle reazioni infastidite più comuni di fronte a molte opere d'arte contemporanea sta nel dichiararle una truffa, una frode. Sentiamo odore di ‘truffa’ quando pensiamo di aver capito tutto o di non poter capire niente dell'opera che abbiamo davanti, specie se le competenze tecniche per realizzare l'opera ci appaiono, a torto o a ragione, minime ('lo saprei fare anche io'). In diversi punti, nell'arco teso tra questi due estremi, si collocano gli interrogativi più tipici e fecondi che insorgono quando incontriamo un'opera che chiede di essere riconosciuta come opera d'arte. Steinberg riesce a descrivere in poche parole molto pregnanti il compito di chi si sente chiamato a giudicare qualcosa di ignoto, di inedito, che può sconfinare con l'insensato o rivelare invece nuove costellazioni di senso, essendo costretto a pensare, come diceva Hannah Arendt, «senza corrimano»:

Sono solo con questa cosa, e sta a me valutarla, *in assenza di standard disponibili*. Il valore che assegnerò a questo dipinto mette alla prova il mio *coraggio* personale. Qui posso scoprire se sono preparato a sostenere *la collisione con un'esperienza nuova*. Sto cercando di sfuggirle mediante la mia analiticità eccessiva? Sono stato a origliare le conversazioni altrui? Cercando di formulare certi significati visti in quest'arte – sono costruiti per dimostrare qualcosa su me stesso o costituiscono un'esperienza autentica?

Sono senza fine, queste domande, e *le risposte non sono tenute in serbo in alcun luogo*. Una nuova immagine può gettarti in una sorta di auto-analisi, e per questo le sono grato. Il dipinto mi lascia in uno stato di *incertezza ansiosa*, sulla pittura, su me stesso. E sospetto che sia giusto così. In realtà, non mi fido molto di quelli che, solitamente, quando vengono messi di fronte a opere d'arte nuove, sanno già quel che è grande e quel che è destinato a durare[127].

Questa breve fenomenologia di un incontro con una ‘cosa’ che si propone come opera d'arte registra il primo impatto di Leo Steinberg con la pittura di Jasper Johns nel 1960, un incontro che sarebbe poi maturato – come testimoniato in una serie di articoli illuminanti – nei tre anni successivi. Qui viene in primo piano lo sforzo di elaborare dei concetti interpretativi di fronte alla nuova ‘norma indeterminata’ messa in atto nell'opera di Johns, dove ogni criterio precostituito impedirebbe di comprendere la novità dell'esperienza. Chi sa già come valutare, è qualcuno che non vuole vedere, al pari di chi grida subito alla frode. Steinberg menziona la necessità di mettere alla prova il suo «coraggio personale»: occorre

addirittura coraggio per giudicare un'opera d'arte? Credo che il termine non sia affatto esagerato, perché sottolinea come nel giudizio non garantito da criteri già disponibili una persona si esponga per quello che è, non solo per quello che sa. Un'opera d'arte, poi, non è un oggetto così innocuo, visto che può contribuire a dare forma a un *ethos* individuale e collettivo, a ridefinire una forma di vita, uno dei modi in cui decidiamo 'l'apparenza del mondo', la sfera pubblica e il tipo di ragioni che in essa sentiamo come ammissibili o meno. Di qui anche lo stato di «incertezza ansiosa», indice non solo dell'urgenza del compito, ma anche della necessità di dover tollerare l'incertezza senza volerla soffocare immediatamente con il già-saputo: un'incertezza che richiede una riflessione attiva, non l'esercizio di una routine svagata.

A partire da un giudizio di William Rubin del 1960, si era fatta strada l'idea che, con le sue bandiere, i suoi bersagli, i suoi numeri, Jasper Johns producesse una sorta di inversione dei *readymades*, e Steinberg comincia a costruire il proprio giudizio accogliendo questa categorizzazione: «Johns conferisce ai suoi segni bidimensionali maggiore sostanza, peso e *texture* di quanto abbiano in realtà; in altre parole, li trasforma in oggetti»[128]. Invece di una «trasfigurazione del banale» in opera d'arte (l'oggetto trasfigurato in rappresentazione artistica grazie alle sue proprietà relazionali, secondo Danto), assisteremmo qui a una trasfigurazione dell'arte nel banale (l'opera che si fa oggetto). Alla fine del terzo capitolo alla *Trasfigurazione del banale* (1981) Danto riprende questa lettura precisandola su un punto fondamentale: per quanto i dipinti di Johns tentino di chiudere lo scarto tra rappresentazione e realtà mediante la rappresentazione di oggetti che somigliano a ciò che denotano, restano pur sempre rappresentazioni, e non diventano realtà:

Jasper Johns si è servito nel suo lavoro di una classe di oggetti che sembrano inizialmente sottrarsi alla possibilità di essere imitati, e che dunque sembrano logicamente reali grazie al fatto che qualsiasi cosa sufficientemente simile a essi da essere considerata una loro imitazione diventa immediatamente un membro della classe a cui essi appartengono. Un bersaglio o una bandiera, per esempio, o una cifra, sembrano avere questa sorprendente caratteristica: che qualsiasi cosa somigli sufficientemente a una bandiera da essere considerata una sua rappresentazione mimetica diventa immediatamente una bandiera; e lo stesso vale per un bersaglio, una cifra o una mappa [...].

Detto questo, i problemi di ordine logico restano tali e quali a come erano prima delle sorprendenti sperimentazioni di Johns. Per quanto una figura di qualcosa possa somigliare a ciò di cui è figura, resta comunque un'entità di un ordine logicamente diverso, anche se ciò che raffigura è una figura [...]. Una figura di una cifra, che ha la stessa forma di una cifra, non necessariamente è una cifra e, anzi, probabilmente non lo è; denota una cifra, non c'è dubbio, ma le cifre non denotano cifre, denotano *numeri*. Così 2 e II sono codenotazionali quando vengono presi come cifre in due diversi sistemi notazionali. Ma una figura di 2 non è una figura di II, né certo somiglia a II[129].

Rispetto alla *Brillo Box* di Warhol o a *Fountain* di Duchamp sarebbe cambiata solo la direzione del processo, non il suo risultato. È il darsi di questa possibilità (con Duchamp prima, con la Pop Art poi) che per Danto, come si è visto, avrebbe rivelato l'insignificanza dell'estetica per l'arte: se infatti l'estetica si occupa delle proprietà sensibili delle cose, e se però un'opera d'arte e un oggetto reale sono sensibilmente indistinguibili, allora non può essere un giudizio estetico a cogliere

la differenza tra arte e realtà e a poter dire qualcosa di significativo sull'arte.

Per Steinberg, che le opere di Johns apparissero o no come indiscernibili dagli oggetti rappresentati, non pregiudicava in alcun modo la necessità e doverosità di articolare un giudizio di valore estetico. Steinberg passa al vaglio tutte le ipotesi, tutte le reazioni suscitate in se stesso e negli altri dall'opera di Johns, e le respinge con buone motivazioni una a una, descrivendo però la sua «depressione», la posizione di chi non riesce a «comprendere» ma sospetta che ci sia qualcosa di importante da cogliere: «Quando un'opera nuova, e apparentemente incomprensibile, appare sulla scena, c'è sempre qualche critico percettivo che la acclama subito come 'una nuova realtà', o il collezionista che vi riconosce un'ottima occasione per investire. Lasciatemi, però, spendere una parola per coloro che non sono riusciti a capire (*those who didn't get it*)»[130].

Tra questi, Steinberg include se stesso, descrivendo il senso di deprivazione, desolazione e solitudine che ne deriva. Qualche tempo dopo, avendo elaborato con successo questo sentimento spaesante, ricorderà di aver «descritto altrove il proprio senso di allarme confuso al primo impatto con queste opere» (l'opposto dell'immediatezza e della sicurezza di Clement Greenberg, il quale costituisce forse il suo principale obiettivo polemico):

Se ora passo in rassegna la risposta del mondo dell'arte [...], è perché la situazione di questi quattro anni, 1958-1961, rivela qualcosa della natura essenziale dell'arte. Un'opera d'arte non si presenta come una 'cartolina da un penny', con il proprio valore stampato su di essa; nonostante tutta la sua oggettualità, si presenta innanzitutto come *una sfida alla vita dell'immaginazione*, e modi 'corretti' di pensarla o sentirla semplicemente non esistono. Prima che sia possibile sentire qualcosa di diverso da un senso di risentimento o disorientamento, occorre scavare i solchi in cui scorreranno infine pensieri e sentimenti. Per molto tempo la direzione della corrente resta incerta, bloccata da una diga, oppure tracima ovunque, finché, dopo molti tagli tentati da critici avventurosi, si formano dei canali. Alla fine, quell'ampio fiume che potremmo chiamare l'apprezzamento di Johns – benché verrà ancora deviato di qua e di là – diventa navigabile per tutti[131].

Dove è bene sottolineare che i «critici avventurosi» non denotano gli «esperti» in quanto esercitano un'autorità sulle persone comuni, essendo quella del critico (come quella del pubblico) una funzione che chiunque può assumere, non una sostanza. E anche quando il canale diventa navigabile per tutti, chiunque potrà – in linea di principio – tentare una navigazione alternativa o controcorrente. La navigazione tentata da Steinberg si rivolge ai caratteri dei 'soggetti' delle sue opere, al loro 'contenuto', in esplicita polemica con quella sorta di formalismo dimidiato proposto da Greenberg che impedisce di vedere qualsiasi cosa che non sia la 'piattezza', la *flatness* prescritta al dipinto, praticando una sorta di «estetica preventiva» o *ad hoc*. Ma non per questo Steinberg rinuncia a osservazioni formali, né abbraccia le intenzioni dell'artista di cui non trova riscontro nell'opera (anzi, nel caso di Johns vi si contrappone e le contraddice esplicitamente); né, infine, rinuncia al giudizio, dato che la stessa storia dell'arte non è altro che «una successione di giudizi di valore, incarnati in atti di abbandono o preservazione», perché «le opere d'arte non esistono in se stesse, come il regno animale», anzi, «la semplice esistenza degli oggetti della nostra ricerca dipende dalla nostra ammirazione»[132].

Infine, il procedimento riflessivo attraverso cui Steinberg giudica alcune opere

di Johns – giudizio che acquista spessore via via che la «sfida» che le sue opere costituiscono viene raccolta e affrontata – mette capo a una formula sintetica, forse riassunta al meglio in queste righe:

E poi vidi che tutti i primi quadri di Johns, nella passività dei loro soggetti e nel loro lento durare nel tempo, implicano un'attesa perpetua – come la tela rivolta verso il muro che attende di essere girata, o la gruccia a cui non è appeso nulla. Ma è un'attesa che non può essere soddisfatta, poiché gli oggetti, come Johns li presenta, non riconoscono alcuna presenza vivente; sono esemplari dell'assenza umana in un ambiente fatto dall'uomo. Restano solo i beni dell'uomo, cresciuti a dismisura con la pittura come una vegetazione indifferente. Sono oggetti familiari, ma Johns ne ha anticipato l'abbandono[133].

Tutto qui? (È sempre possibile porre questa domanda deflazionista, poco caritatevole nei confronti della finitezza dell'esistenza umana.) O meglio: «*And this is finally what the picture means?*», come si chiede Steinberg a beneficio del lettore scettico o desideroso di chiudere i conti con il proprio giudizio estetico, con il compito del pensiero e della vita. «No, niente affatto. Chi avrebbe bisogno di quadri se fossero traducibili così? Quel che sto dicendo è che Johns mette in un quadro due cose dure come il silicio e le fa lavorare una contro l'altra con tale forza che nella mente scocca una scintilla. Vederle diventa pensare»[134].

Cos'altro leggere

Per una bibliografia generale sull'estetica – incentrata sugli ultimi vent'anni, ma comprensiva anche dei classici – rimando al volume di Paolo D'Angelo (2011, pp. 209-226) apparso in questa stessa collana. Qui offro alcuni suggerimenti di letture più strettamente legate ai problemi trattati specificamente in questo libro.

1. Un paio di scarpe e altri enigmi

La polemica sulle *Scarpe* di Van Gogh – a partire dalle critiche di Schapiro (1968) a Heidegger (1936) – poi riletta da Derrida (1978), è riassunta in Bordoni (2010), e affrontata in Pinotti (2007) all'interno di una ricognizione dell'estetica della pittura, mentre Melville (1990) la riconsidera dalla prospettiva della storia dell'arte.

Sui rapporti tra storici dell'arte e studiosi di estetica, un quadro scoraggiante ma istruttivo è offerto da Elkins (2005), in un libro che è parte di un progetto seminariale in 7 voll., in cui il confronto tra le due prospettive sull'arte è molto diretto. Frutto di una serie pluriennale di incontri tra filosofi e storici dell'arte e della letteratura è anche Di Giacomo (2009). Un tentativo interessante di rimettere in contatto storia dell'arte e filosofia è in Farago e Zwijnenberg (eds.) (2003), mentre Carboni (2005) fornisce un quadro dei rapporti con l'arte moderna e contemporanea dal punto di vista della filosofia 'continentale'.

2. Rappresentazioni

La letteratura sulle rappresentazioni mentali negli studi angloamericani è sterminata, nell'ambito della filosofia della mente e delle scienze cognitive: per un primo orientamento si veda Pitt (2008). Sempre maggiore interesse suscita la natura e il ruolo delle metarappresentazioni – che rivestono un ruolo esemplare nell'arte –, su cui si veda Currie (1998), Sperber (2000), Tomasello (2008). Sul concetto di 'metaoperatività', strettamente legato a quello di 'metarappresentazione', Garroni (1977) e (2005).

Nel dibattito estetico analitico, tuttavia, le rappresentazioni vengono trattate soprattutto in relazione alla rappresentazione pittorica o al problema della *depiction*. Anche su questo argomento la letteratura è molto vasta. Qui indico i contributi che mi sembrano più significativi: Gombrich (1960), Goodman (1968), Black (1972), Wollheim (1980), Schier (1986), Peacocke (1987), Wollheim (1987), Walton (1990), Levinson (1996), Lopes (1996), Podro (1998), Hopkins (1998), Wollheim (1998), Danto (2001), Budd (2008, i capitoli 10-12), Walton (2008).

In una prospettiva non ristretta alla rappresentazione pittorica ma allargata ad altre modalità rappresentazionali si vedano Walton (1990), Currie (1995a), Danto (1999).

Sulla natura dell'estetica e sul ruolo della percezione nell'esperienza estetica: in una prospettiva di 'filosofia dell'arte', Danto (1981) e Kivy (2002); critico verso questa concezione, e in una prospettiva alternativa (un'estetica come 'filosofia non speciale' o 'filosofia del senso'), Garroni (1986); vedi anche Velotti (2008) e D'Angelo (2011); per l'estetica come teoria dell'*aisthesis*, Ferraris (2011, prima edizione 1997). Per un recente bilancio a più voci sul tema, Russo (2010).

3. Il lavoro dell'immaginazione

Sul rapporto tra percepire e immaginare si veda, in una prospettiva kantiana e

wittgensteiniana, Strawson (1970), Garroni (2005). In una prospettiva diversa, concentrata sulla distinzione tra immaginazione e percezione, si veda McGinn (2004), che esplora il rapporto tra immaginazione sensoriale e immaginazione proposizionale. Sul lavoro intermediale dell'immaginazione, come immaginazione «critica», Montani (2010).

Sulle diverse accezioni di 'immaginazione', Stevenson (2003). In relazione all'ambito dei più recenti studi angloamericani sull'immaginazione – a cui per lo più ci si limita in questo libro – una ricognizione aggiornata è Gendler (2011).

Per quanto riguarda il dibattito, amplissimo, sulla '*mental imagery*', vale a dire sugli 'stati mentali quasi percettivi', rimando a Thomas (2010).

Sull'immaginare come simulare e 'far finta', Currie (1990), Walton (1990), in una prospettiva cognitivista Nichols e Stich (2000); vedi anche Goldman (2006), il quale si sofferma sul problema della differenza tra supporre e immaginare, su cui cfr. anche Gendler (2000).

Per quanto riguarda il ruolo dell'immaginazione nella comprensione degli stati mentali altrui («il mettersi al posto di un altro», «simulare») si veda la rassegna di Carruthers (2009) e ancora Currie e Ravenscroft (2002) e Goldman (2006). Sull'empatia, si veda Pinotti (2011) e, in una prospettiva critica, Pizzo Russo (2009).

Sul paradosso delle emozioni per entità fittizie si veda Radford (1975), che offre una tesi 'irrazionalista'. Per i sostenitori delle 'teorie del pensiero' (*thought theories*) si veda Lamarque (1981), Carroll (1990), Moran (1994), Feagin (1996), Barbero (2010), Ferraris (2010). *Contra*, Walton (1990), Currie (1990 e 1995a). Su questo tema si vedano le raccolte di saggi a cura di Hjort e Laver (1997), Bermúdez e Gardner (2003), Kieran e Lopes (2003), Nichols (2006a). Interamente dedicato al rapporto tra emozioni e cinema è French e Wettstein (2010).

Sulla cosiddetta 'resistenza immaginativa', per orientarsi, si vedano Weatherston (2004), Walton (2008, i capitoli 3 e 4) e Gendler (2009); cfr. inoltre Kieran e Lopes (2003), Levy (2005), Driver (2008).

Sul cosiddetto 'paradosso della suspense', Carroll (1990), Walton (1990), Yanal (1996), Carroll (2001), Smuts e Frome (2004), Smuts (2008).

Sul dibattito relativo al nesso tra autismo e 'deficit immaginativo' vedi Wing e Gould (1979), Currie e Ravenscroft (2002), Carpenter, Tomasello e Striano (2005).

Sul ruolo dell'immaginazione nello sviluppo emotivo e cognitivo nei bambini e sui 'giochi di far finta' vedi Harris (2000).

4. Apprezzare, interpretare, giudicare

Sulla definizione dell'arte si veda la ricognizione di D'Angelo (2008) e relativa bibliografia.

Sull'apprezzamento, l'interpretazione e il giudizio estetico nell'ambito degli studi più recenti di area analitica si veda Walton (1990), in cui si sottolinea la partecipazione del fruitore al gioco immaginativo innescato dall'opera; in Iseminger (1992) si trovano diverse posizioni a confronto sulla controversia tra intenzionalismo e antintenzionalismo; Currie (1995) propone una versione di intenzionalismo moderato e pluralista; Levinson (1996) sostiene una forma di intenzionalismo «ipotetico». Importanti per inquadrare un nuovo atteggiamento dell'estetica analitica nei confronti della valutazione – dopo quello sospettoso e anti-valutativo di Goodman (1968), Wollheim (1980) e Danto (1981, 1986 e 2005) – sono Budd (1995), Goldman (1995), Stecker (1997), Krausz (2002), Walton (2008), Carroll (2009), McFee (2011). Benché lontano da questo dibattito, per il problema delle intenzioni dell'autore, affrontato nei contributi citati, è utile tenere presente anche Baxandall (1985). Per la recente ripresa di interesse nei confronti della critica e del giudizio da parte di artisti, storici, curatori, sociologi etc. si vedano le trascrizioni degli interventi di autori quali Luc Boltanski, Benjamin Buchloch, T.J. Clark, Diedrich Diedrichsen, James Elkins, Andrea Fraser, Sven Lütticken etc., raccolte in Khonsary e

O'Brian (2010) e in Graw (2011).

Bibliografia

- Anders, G. (1956), *Die Antiquiertheit des Menschen*, Band I, Beck, München [trad. it. di L. Dallapiccola, *L'uomo è antiquato*, Bollati Boringhieri, Torino 2003].
- Arendt, H. (1982), *Lectures on Kant's Political Philosophy*, ed. by R. Beiner, The University of Chicago Press, Chicago [trad. it. di P.P. Portinaro, C. Cicogna, M. Vento, *Teoria del giudizio politico*, il melangolo, Genova 1990].
- Barbero, C. (2010), *Chi ha paura di Mr. Hyde? Oggetti fittizi, emozioni reali*, il melangolo, Genova.
- Baxandall, M. (1985), *Patterns of Intention*, Yale University Press, New Haven (CT) [trad. it. di A. Fabrizi, con una nota di E. Castelnuovo, *Forme dell'intenzione*, Einaudi, Torino 2000].
- Beardsley, M.C. (1958), *Aesthetics. Problems in the Philosophy of Criticism*, Harcourt, New York.
- Beardsley, M.C. (1962), «On the Generality of Critical Reasons», in *The Journal of Philosophy*, 59, 18, pp. 477-486.
- Beardsley, M.C. (1979), «In Defense of Aesthetic Value», in *Proceedings and Addresses of the American Philosophical Association*, 52, 6, pp. 723-749.
- Bender, J.W. (1995), «General but Defeasible Reasons in Aesthetic Evaluation: The Particularist/Generalist Dispute», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 53, 4, pp. 379-392.
- Bermúdez, J.L., Gardner, S. (eds.) (2003), *Art and Morality*, Routledge, London.
- Black, M. (1972), «How Do Pictures Represent?», in E.H. Gombrich, J. Hochberg, M. Black, *Art, Perception, and Reality*, ed. by M. Mandelbaum, Johns Hopkins University Press, Baltimore [trad. it. di L. Fontana, *Arte, percezione, realtà*, Einaudi, Torino 1978, pp. 113-158].
- Bordoni, C. (2010), *Le scarpe di Heidegger. L'oggettività dell'arte e l'artista come soggetto debole*, Solfanelli, Chieti.
- Bourgeois, L. (1998), *Louise Bourgeois. Destruction of the Father, Reconstruction of the Father. Writings and Interviews 1923-1997*, ed. by M.-L. Bernadac and H.-U. Obrist, MIT, Cambridge (MA) [trad. it. di G. Lucchesini, M. Majnoni, *Distruzione del padre / Ricostruzione del padre. Scritti e interviste*, Quodlibet, Macerata 2009].
- Budd, M. (1992), «On Looking at a Picture», in J. Hopkins, A. Savile (eds.), *Psychoanalysis, Mind and Art: Perspectives on Richard Wollheim*, Blackwell, Oxford.
- Budd, M. (1995), *Values of Art*, Penguin, London.
- Budd, M. (2008), *Aesthetic Essays*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Carboni, M. (2005), *Non vedi niente lì? Sentieri tra arti e filosofie del presente*, Castelveccchi, Roma (I ed. 1999).
- Carpenter, M., Tomasello, M., Striano, T. (2005), «Role Reversal Imitation and Language in Typically-Developing Infants and Children with Autism», in *Infancy*, 8, pp. 253-278.
- Carroll, N. (1990), *The Philosophy of Horror*, Routledge, New York.
- Carroll, N. (1999), *Philosophy of Art. A Contemporary Introduction*, Routledge, London.
- Carroll, N. (ed.) (2000), *Theories of Art Today*, University of Wisconsin Press, Madison.
- Carroll, N. (2001), «The Paradox of Suspense», in Id., *Beyond Aesthetics*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Carroll, N. (2009), *On Criticism*, Routledge, New York.
- Carruthers, P. (2009), «How We Know our Own Minds: The Relationship between Mindreading and Metacognition», in *Behavioral and Brain Sciences*, 32, 2, pp. 121-138.
- Cavell, S. (1965), «Aesthetic Problems in Modern Philosophy», in M. Black (ed.), *Philosophy in America*, George Allen & Unwin, London.
- Consoli, G. (2010), *Esperienza estetica. Un approccio naturalistico*, Sette città, Viterbo.
- Currie, G. (1990), *The Nature of Fiction*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Currie, G. (1991), «Work and text», in *Mind*, C (399), pp. 325-340.

- Currie, G. (1995), «Imagination and Simulation: Aesthetics Meets Cognitive Science», in Davies e Stone (1995), pp. 151-169.
- Currie, G. (1995a), *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Currie, G. (1998), «Pretence, Pretending and Metarepresenting», in *Mind and Language*, 13, pp. 35-55.
- Currie, G. (2004), *Arts and Minds*, Oxford University Press, Oxford.
- Currie, G., Ravenscroft, I. (2002), *Recreative Minds: Imagination in Philosophy and Psychology*, Oxford University Press, Oxford.
- D'Angelo, P. (2008), «La definizione dell'arte», in Id. (a cura di), *Introduzione all'estetica analitica*, Laterza, Roma-Bari, pp. 3-36.
- D'Angelo, P. (2011), *Estetica*, Laterza, Roma-Bari.
- Danto, A.C. (1981), *The Transfiguration of the Commonplace. A Philosophy of Art*, Harvard University Press, Cambridge (MA) [trad. it. a cura di S. Velotti, *La trasfigurazione del banale. Una filosofia dell'arte*, Laterza, Roma-Bari 2008].
- Danto, A.C. (1986), *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Columbia University Press, New York [trad. it. di C. Barbero, *La destituzione filosofica dell'arte*, a cura di T. Andina, Aesthetica Edizioni, Palermo 2008].
- Danto, A.C. (1993), «A Future for Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 51, 2, pp. 271-277.
- Danto, A.C. (1999), *The Body/Body Problem. Selected Essays*, University of California Press, Berkeley.
- Danto, A.C. (2000), «Art and Meaning», in Carroll (2000), pp. 130-140.
- Danto, A.C. (2001), «Seeing and Showing», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 59, 1, pp. 1-9.
- Danto, A.C. (2005), «The Fly in the Fly Bottle: The Evaluation and Critical Judgment of Works of Art», in Id., *Unnatural Wonders: Essays from the Gap between Art and Life*, Farrar, Straus & Giroux, New York, pp. 355-368.
- Danto, A.C. (2007), «Significati incorporati come idee estetiche», trad. it. di A. Lancieri, in *Rivista di estetica*, n.s., 35, 2, pp. 15-29.
- Davies, M., Stone, T. (eds.) (1995), *Mental Simulation*, Basil Blackwell, Oxford.
- Derrida, J. (1978), *La vérité en peinture*, Flammarion, Paris [trad. it. di G. e D. Pozzi, *La verità in pittura*, Newton Compton, Roma 1978].
- Dickie, G. (1984), *The Art Circle: A Theory of Art*, Haven, New York.
- Di Giacomo, G. (2003), «Il problema della rappresentazione in Gombrich e Goodman», in *Studi di estetica*, XXXI, 1, pp. 160-175.
- Di Giacomo, G. (a cura di) (2009), *Ripensare le immagini*, Mimesis, Milano.
- Driver, J. (2008), «Imaginative Resistance and Psychological Necessity», in *Social Philosophy and Policy*, 25, 1, pp. 301-313.
- Duchamp, M. (1958), *Marchand du sel*, éd. par M. Sanouillet, Le Terrain Vague, Paris [trad. it. di M.R. D'Angelo, *Scritti*, Abscondita, Milano 2005].
- Dutton, D. (2006), «A Naturalist Definition of Art», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 64, 3, pp. 366-377.
- Eldridge, R. (2003), *An Introduction to the Philosophy of Art*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Elkins, J. (ed.) (2003), *What Happened to Art Criticism?*, Pricly Paradigm Press, Chicago.
- Elkins, J. (2005), *Art History, versus Aesthetics*, Routledge, New York.
- Farago, C., Zwijnenberg, R. (eds.) (2003), *Compelling Visibility. The Work of Art in and out of History*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Feagin, S. (1996), *Reading With Feeling: The Aesthetics of Appreciation*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- Fergonzi, C., Negri, A., Pugliese, M. (a cura di) (2010), *Museo del Novecento. La collezione*, Electa, Milano.
- Ferraris, M. (2009), *Piangere e ridere davvero. Feuilletton*, il melangolo, Genova.
- Ferraris, M. (2010), «Estetica come *aisthesis*», in Russo (2010), pp. 103-117.
- Ferraris, M. (2011), *Estetica razionale*, Cortina, Milano (I ed. 1997).
- Freedberg, D. (1989), *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*, The University of Chicago Press, Chicago [trad. it. di G. Perini, *Il potere delle immagini. Il mondo delle figure: reazioni e emozioni del pubblico*, Einaudi, Torino 2009 (I ed. 1993)].

- French, P.A., Wettstein, H.K. (eds.) (2010), «Film and the Emotions», in *Midwest Studies in Philosophy*, Special issue, 34.
- Garroni, E. (1977), *Ricognizione della semiotica*, Officina, Roma.
- Garroni, E. (1986), *Senso e paradosso. L'estetica, filosofia non speciale*, Laterza, Roma-Bari.
- Garroni, E. (2005), *Immagine Linguaggio Figura*, Laterza, Roma-Bari.
- Gaut, B. (2000), «Art' as a Cluster Concept», in Carroll (2000), pp. 25-44.
- Gendler, T.S. (2000), «The Puzzle of Imaginative Resistance», in *Journal of Philosophy*, 97, 2, pp. 55-81.
- Gendler, T.S. (2003), «On the Relation between Pretence and Belief», in Kieran e Lopes (2003), pp. 125-141.
- Gendler, T.S. (2009), «Imaginative Resistance», in S. Davies, K. Higgins, R. Hopkins, B. Stecker (eds.), *A Companion to Aesthetics* (II ed.), John Wiley and Sons, New York, pp. 351-354.
- Gendler, T.S. (2011), «Imagination», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy* (Spring 2011 Edition), ed. by E.N. Zalta, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/spr2011/entries/imagination/>>.
- Goldman, A.H. (1995), *Aesthetic Value*, Westview Press, Boulder (CO).
- Goldman, A.H. (2003), «Representation in Art», in Levinson (2003), pp. 192-210.
- Goldman, A. (2006), *Simulating Minds*, Oxford University Press, Oxford.
- Gombrich, E. (1960), *Art and Illusion*, Phaidon, London and New York [trad. it. di R. Federici, *Arte e illusione*, Einaudi, Torino 1969].
- Goodman, N. (1966), «Merit and Means», in S. Hook (ed.), *Art and Philosophy*, New York University Press, New York, pp. 56-57.
- Goodman, N. (1968), *Languages of Art*, Bobbs-Merrill, Indianapolis [trad. it. a cura di F. Brioschi, *I linguaggi dell'arte*, il Saggiatore, Milano 1998].
- Goodman, N. (1978), *Ways of Worldmaking*, Hackett, Indianapolis [trad. it. di C. Marletti, *Vedere e costruire il mondo*, Laterza, Roma-Bari 1988].
- Goodman, N. (1984), *Of Mind and Other Matters*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- Graw, I. (hrsg.) (2011), «Wo stehst du, Kollege?», numero monografico di *Texte zur Kunst*, 81.
- Harris, P.L. (2000), *The Work of Imagination*, Blackwell, Oxford.
- Heidegger, M. (1936), «Der Ursprung des Kunstwerkes», in Id., *Holzwege. Gesamtausgabe*, Bd. 5, hrsg. von F.W. von Herrmann, Klostermann, Frankfurt am Main 1977, pp. 1-74 [trad. it. a cura di P. Chiodi, *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 1968].
- Hjort, M., Laver, S. (eds.) (1997), *Emotion and the Arts*, Oxford University Press, New York.
- Hogrebe, W. (1974), *Kant und das Problem einer transzendentalen Semantik*, Aber, Freiburg/München [trad. it. di G. Banti, *Per una semantica trascendentale*, Officina, Roma 1976].
- Hopkins, R. (1998), *Picture, Image, and Experience*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Iseminger, G. (ed.) (1992), *Intention and Interpretation*, Temple University Press, Philadelphia.
- Kant, I. (1798), *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, in *Kant's gesammelte Schriften*, hrsg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften, vol. VII, Berlin 1917, pp. 117-133 [trad. it. di G. Vidari, *Antropologia pragmatica*, Laterza, Roma-Bari 1985].
- Khonsary, J., O'Brian, M. (eds.) (2010), *Judgment and Contemporary Art Criticism*, Fillip, Vancouver.
- Kieran, M. (ed.) (2006), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Arts*, Blackwell, Oxford.
- Kieran, M., Lopes, D. (eds.) (2003), *Imagination, Philosophy, and the Arts*, Routledge, London.
- Kieran, M., Lopes, D. (eds.) (2006), *Knowing Art. Essays in Aesthetics and Epistemology*, Springer, Dordrecht.
- Kivy, P. (2002), *Introduction to a Philosophy of Music*, Oxford University Press, Oxford [trad. it. di A. Bertinetto, *Filosofia della musica. Un'introduzione*, Einaudi, Torino 2007].
- Krausz, M. (ed.) (2002), *Is There A Single Right Interpretation?*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA).
- Lamarque, P. (1981), «How Can We Fear and Pity Fiction?», in *British Journal of Aesthetics*, 21, 4, pp. 291-304.
- Levinson, J. (1996), *Pleasures of Aesthetics*, Cornell University Press, Ithaca (NY).

- Levinson, J. (1997), «Emotion in Response to Art: a Survey of the Terrain», in Hjort e Laver (1997), pp. 20-36.
- Levinson, J. (ed.) (2003), *The Oxford Handbook of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Levy, N. (2005), «Imaginative Resistance and the Moral/Conventional Distinction», in *Philosophical Psychology*, 18, 2, pp. 231-241.
- Lichtenstein, J. (2010), «Il filosofo e lo storico dell'arte. Un dialogo impossibile?», in L. Bortolotti, C. Cieri Via, M.G. Di Monte, M. Di Monte (a cura di), *Meyer Schapiro e i metodi della storia dell'arte*, Mimesis, Milano, pp. 171-189.
- Lopes, D. (1996), *Understanding Pictures*, Clarendon Press, Oxford.
- Lopes, D. (2003), «Pictures and the Representational Mind», in *Monist*, 86, 4, pp. 35-52 [trad. it. di S. Crupano, «Le immagini e la mente rappresentazionale», in G. Matteucci (a cura di), *Elementi di estetica analitica, Discipline Filosofiche*, xv, 2, (2005), pp. 59-80].
- Lopes, D. (2005), *Sight and Sensibility. Evaluating Pictures*, Oxford University Press, Oxford.
- McGinn, C. (2004), *Mindsight: Image, Dream, Meaning*, Harvard University Press, Cambridge (MA).
- McFee, G. (2011), *Artistic Judgement: A Framework for Philosophical Aesthetics*, Springer, New York.
- Mele, A.R. (2009), *Effective Intentions. The Power of Conscious Will*, Oxford University Press, Oxford.
- Melville, S. (1990), «The Temptation of New Perspectives», in *October*, 52, 2, pp. 3-15.
- Montani, P. (2010), *L'immaginazione intermediale. Perilustrare, rifigurare, testimoniare il mondo visibile*, Laterza, Roma-Bari.
- Moran, R. (1994), «The Expression of Feeling in Imagination», in *Philosophical Review*, 103, 1, pp. 75-106.
- Natalini, A. (2011), «La sospensione della scultura», Catalogo della mostra *Suspense/Sculture sospese*, EX3-Centro per l'arte contemporanea, Firenze (20/2-8/5/2011), Damiani, Bologna, pp. 23-36.
- Nichols, S. (2006), «Just the Imagination: Why Imagining Doesn't Behave like Believing», in *Mind and Language*, 21, pp. 459-474.
- Nichols, S. (ed.) (2006a), *The Architecture of Imagination: New Essays on Pretense, Possibility, and Fiction*, Oxford University Press, Oxford.
- Nichols, S., Stich, S. (2000), «A Cognitive Theory of Pretense», in *Cognition*, 74, 2, pp. 115-147.
- Peacocke, C. (1987), «Depiction», in *The Philosophical Review*, 96, pp. 383-410.
- Pinotti, A. (2007), *Estetica della pittura*, il Mulino, Bologna.
- Pinotti, A. (2011), *Empatia. Storia di un'idea da Platone al postumano*, Laterza, Roma-Bari.
- Pitt, D. (2008), «Mental Representation», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2008 Edition)*, ed. by E.N. Zalta, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2008/entries/mental-representation/>>.
- Pizzo Russo, L. (2009), *So quel che senti. Neuronmi specchio, arte ed empatia*, ETS, Pisa.
- Podro, M. (1998), *Depiction*, Yale University Press, New Haven (CT).
- Putnam, H. (1981), *Reason, Truth, and History*, Cambridge University Press, Cambridge (MA) [trad. it. di A.N. Radicati di Brozolo, *Ragione, verità e storia*, il Saggiatore, Milano 1985].
- Puttfarcken, T. (1985), *Roger De Piles's Theory of Art*, Yale University Press, New Haven (CT).
- Radford, C. (1975), «How Can We Be Moved by the Fate of Anna Karenina?», in *Proceedings of the Aristotelian Society*, supp. vol. 49, pp. 67-80.
- Rorty, R. (ed.) (1962), *The Linguistic Turn*, The University of Chicago Press, Chicago [trad. it. parziale di S. Velotti, *La svolta linguistica*, con una introduzione di D. Marconi, Garzanti, Milano 1994].
- Roth, I. (ed.) (2007), *Imaginative Minds*, Proceedings of the British Academy, 147, Oxford University Press, Oxford.
- Russo, L. (a cura di) (2010), *Dopo l'Estetica*, Aesthetica Preprint-Supplementa 25, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- Schapiro, M. (1968), «The Still Life as a Personal Object. A Note on Heidegger and Van Gogh», in M.L. Simmel (ed.), *The Reach of Mind: Essays in Memory of Kurt Goldstein*, Springer, New York, pp. 203-209.

- Schier, F. (1986), *Deeper into Pictures*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Schier, F. (1993), «Van Gogh's Boots: the Claims of Representation», in D. Knowles, J. Skorupski (eds.), *Virtue and Taste. Essays on Politics, Ethics and Aesthetics*, Blackwell, Oxford, pp. 176-199.
- Scruton, R. (1974), *Art and Imagination*, Methuen, London.
- Smuts, A. (2008), «The Desire-Frustration Theory of Suspense», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 66, 3, pp. 281-291.
- Smuts, A., Frome, J. (2004), «Helpless Spectators: Generating Suspense in Videogames and Film», in *Text Technology*, 13, 1, pp. 13-34.
- Sperber, D. (ed.) (2000), *Metarepresentations. A Multidisciplinary Perspective*, Oxford University Press, Oxford.
- Stecker, R. (1997), *Art Works: Definition, Meaning, Value*, Pennsylvania State University Press, University Park (PA).
- Steinberg, L. (2007), *Other Criteria. Confrontations with Twentieth-Century Art*, II ed. con nuova prefazione, The University of Chicago Press, Chicago (I ed. 1972).
- Stevenson, L. (2003), «Twelve Conceptions of Imagination», in *British Journal of Aesthetics*, 43, 3, pp. 238-259.
- Strawson, P.F. (1953), «Aesthetic Appraisal and Works of Art», in Id., *Freedom and Resentment*, Methuen, London 1974, pp. 196-207 [trad. it., «La valutazione estetica e le opere d'arte», in *Che cosa è arte*, a cura di S. Chiodo, UTET, Torino 2007, pp. 34-43].
- Strawson, P.F. (1970), «Imagination and Perception», in L. Foster, J.W. Swanson (eds.), *Experience and Theory*, University of Massachusetts Press, Amherst (MA), pp. 31-54.
- Tavani, E. (2010), *Hannah Arendt e lo spettacolo del mondo. Estetica e politica*, manifestolibri, Roma.
- Thomas, N.J.T. (2010), «Mental Imagery», in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2010 Edition)*, ed. by E.N. Zalta, URL = <<http://plato.stanford.edu/archives/fall2010/entries/mental-imagery/>>.
- Tomasello, M. (2008), *Origins of Human Communication*, MIT Press, Cambridge (MA).
- Tooby, J., Cosmides, L. (2001), «Does Beauty Build Adapted Minds? Toward an Evolutionary Theory of Aesthetics, Fiction, and the Arts», in *SubStance*, 94/95, pp. 6-27.
- Velotti, S. (2003), *Storia filosofica dell'ignoranza*, Laterza, Roma-Bari.
- Velotti, S. (2008), *Estetica analitica. Un breviario critico*, Aesthetica Preprint 84, Centro Internazionale Studi di Estetica, Palermo.
- Walton, K.L. (1990), *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*, Harvard University Press, Cambridge (MA) [trad. it. di M. Nani, *Mimesi come far finta*, Mimesis, Milano 2011].
- Walton, K.L. (1993), «Metaphor and Prop Oriented Make-Believe», in *European Journal of Philosophy*, 1, 1, pp. 39-56.
- Walton, K.L. (1997), «Spelunking e Simulation and Slime: on Being Moved by Fiction», in Hjort e Laver (1997), pp. 37-49.
- Walton, K.L. (2008), *Marvelous Images. On Values and the Arts*, Oxford University Press, Oxford.
- Weatherson, B. (2004), «Morality, Fiction, and Possibility», in *Philosophers' Imprint*, 4, 3, pp. 1-27.
- Weitz, M. (1956), «The Role of Theory in Aesthetics», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 15, 1, pp. 27-35 [trad. it. di A. Ottobre, «Il ruolo della teoria in estetica», in P. Kobau, G. Matteucci, S. Velotti (a cura di), *Estetica e filosofia analitica*, il Mulino, Bologna 2007].
- Wing, L., Gould, J. (1979), «Severe Impairments of Social Interaction and Associated Abnormalities in Children: Epidemiology and Classification», in *Journal of Autism and Developmental Disorders*, 9, 1, pp. 11-29.
- Wittgenstein, L. (1938), *Lectures and Conversations on Aesthetics, Psychology and Religious Belief*, ed. by C. Barret, Basil Blackwell, Oxford 1966 [trad. it. a cura di M. Ranchetti, *Lezioni e conversazioni sull'etica, l'estetica, la psicologia e la credenza religiosa*, Adelphi, Milano 1980].
- Wollheim, R. (1980), *Art and its Objects*, II ed. con *Supplementary Essays*, Cambridge University Press, Cambridge (I ed. 1968).
- Wollheim, R. (1987), *Painting as an Art*, Princeton University Press, Princeton.

- Wollheim, R. (1998), «On Pictorial Representation», in *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 56, 3, pp. 217-226.
- Yanal, R. (1996), «The Paradox of Suspense», in *British Journal of Aesthetics*, 36, 2, pp. 146-158.
- Zangwill, N. (2001), *The Metaphysics of Beauty*, Cornell University Press, Ithaca (NY).
- Zinkin, M. (2003), «Film and the transcendental imagination: Kant and Hitchcock's *The Lady Vanishes*», in Kieran e Lopes (2003), pp. 246-259.

[1] Non solo, dunque le scarpe dipinte (si pensi a A. Warhol o a R. Magritte), ma anche quelle che entrano come 'oggetti trovati' in opere di scultura o di assemblaggio (per es., i tacchi usati dall'artista Alison Knowles, le scarpe 'rigenerate' di Gwen Murphy), o le scarpe quasi incalzabili dei designer (quelle di Kobi Levi o di Lincoln Brown). Ma questi sono solo pochi tra centinaia di esempi possibili.

[2]http://it.wikipedia.org/wiki/Un_paio_di_scarpe.

[3] Ideata da G. Batchen per il Wallraf Richartz Museum di Köln, con il titolo *Vincent Van Gogh: Schuhe. Ein Bild zu Gast* (17/9/2009-31/1/2010).

[4]Schapiro (1968), p. 203.

[5] Nella letteratura, si dà poi come per assodato che il quadro a cui si riferisce Heidegger sia quello del 1886, *Un paio di scarpe*, Van Gogh Museum, Amsterdam (F 255).

[6]E di essere stato scritto da un'autorevole storica dell'arte, Jacqueline Lichtenstein, la quale ospita l'ambivalenza in se stessa, essendo anche docente di estetica e filosofia dell'arte alla Sorbona.

[7] Lichtenstein (2010), pp. 171-172.

[8] Lichtenstein (2010), p. 183.

[9] Lichtenstein (2010), p. 187.

[10] Lichtenstein (2010), p. 172.

[11]Schapiro (1968), p. 298, corsivo mio.

[12]Schapiro (1968), p. 298.

[13]Schier (1993), p. 176.

[14]Lopes (2005), p. 23. Vale forse la pena ricordare che uno degli obiettivi di Heidegger nel suo saggio era proprio mostrare come la nozione di *mimesis* fosse inadeguata per cogliere l'essenza dell'opera d'arte. Ma qui, evidentemente, il filo che forse ancora congiungeva tenuamente la riflessione di Schier al saggio di Heidegger si è spezzato.

[15] Ma anche nel caso della musica bisognerebbe procedere con cautela, considerando almeno che per Platone e Aristotele la musica era la più mimetica delle arti. Vedi Platone, *Repubblica*, 401B-403C; Leggi, 655D e 668A; Aristotele, *Politica*, 1340a 18-22 e il primo capitolo della *Poetica*.

[16] Freedberg (1989), trad. it. pp. 637-639, che cita un libro di T. Puttfarken (1985) su Roger de Piles.

[17] Carroll (1999), p. 26.

[18] Rorty (1962).

[19] Su Internet esistono molte riproduzioni del dipinto. Quella offerta dal catalogo online del Musée des Beaux-Arts di Bruxelles è accurata e offre anche dei dettagli: la si può vedere sul sito del catalogo (www.opac-fabritius.be/fr/F_database.htm, numero di inventario 4030).

[20] Wollheim (1980).

[21] Danto (1981), trad. it. pp. 113-114.

[22] Goodman (1968).

[23] Wollheim (1980), pp. 167-176; Danto (1981), trad. it. pp. 41 sgg.; Currie (1991).

[24] Wollheim (1980), p. 176.

[25] Goodman (1968), trad. it. pp. 11-12.

[26] Sulla rappresentazione in Gombrich e Goodman, si veda Di Giacomo (2003).

[27] Peacocke (1987).

[28] Gombrich (1960), trad. it. p. 3.

[29] Gombrich (1960), trad. it. pp. 416, 353-355, 401-402.

[30] Gombrich (1960), trad. it. p. 6; il primo corsivo è mio.

[31] Wollheim (1980); (1987); (1998).

[32] Wollheim (1998), p. 224.

[33] Goodman (1968), trad. it. p. 13.

[34] Goodman (1968), trad. it. pp. 31-32.

[35] Goodman (1968), trad. it. p. 80.

[36] Goodman (1968), trad. it. p. 196.

[37] Goodman (1978), trad. it. p. 80; (1984), pp. 135-138.

[38] Non si può non ricordare che la 53ª edizione della Biennale d'arte di Venezia (2009) era intitolata *Fare mondi/Making Worlds*. Il direttore di quell'edizione – il tedesco Daniel Birnbaum –, proveniente da studi filosofici, aveva dichiarato più volte che il titolo da lui scelto nasceva dalla suggestione offerta dalla lettura del libro di Goodman appena citato (*Ways of Worldmaking* 1978, tradotto in italiano con il titolo *Vedere e costruire il mondo*), secondo cui l'idea di «un mondo» – già organizzato in oggetti discreti, inventariabili indipendentemente dalle nostre costruzioni simboliche – è un'idea sbagliata. Noi siamo animali simbolici, che si riferiscono al mondo con diversi sistemi di simboli, e così facendo mettiamo in atto «modi di fare mondi». I mondi, secondo Goodman, devono essere costruiti, non perché non esistono, ma perché ogni modo di accedere alla realtà è mediato simbolicamente e non è possibile confrontare i diversi modi in cui costruiamo un mondo con 'il mondo' in quanto tale, colto al di fuori di ogni sistema simbolico di riferimento. Birnbaum, naturalmente, non pensava a una Biennale come *illustrazione* di una tesi filosofica, ma, a partire da Goodman, poneva una serie di domande: davvero l'arte è capace di «fare mondi»? In quali modi? È

davvero possibile dare «versioni di mondo» diverse in un mondo globalizzato? Le risposte degli artisti scelti dal curatore consistevano per lo più in installazioni (non in «descrizioni», dunque, ma in «rappresentazioni»): la rete di ragno di Tomas Saraceno (architettura aerea e fantastica, o rete che intrappola, come una tela di vedova nera velenosa...) o i magnifici giardini corrotti e untuosi di Nathalie Djurberg, o le città sospese del vecchio Yona Friedman, o i delicati e ingegnosi teatri d'ombre di Hans-Peter Feldman... Tutte opere che, adeguatamente interpretate, avrebbero la capacità, stando a Goodman (e al suo 'discepolo' Birnbaum), di farci percepire diverse «versioni di mondo».

[39] Goodman (1968), trad. it. p. 98.

[40] Danto (1981), trad. it. p. 245, corsivo mio.

[41] Danto (1981), trad. it. pp. 252-253.

[42] Danto (1986), trad. it. pp. 71-72.

[43] Ferraris (2010), p. 112.

[44] Per un'ottima sintesi del rapporto tra estetica e scienze cognitive, nel quadro di una interessante proposta di 'naturalizzazione dell'estetica' (finora, una delle poche degne di considerazione), vedi Consoli (2010).

[45] Ferraris (2010), p. 116.

[46] Danto (1993).

[47] In queste pagine sulla percezione e l'immaginazione ho sempre tenuto presente Garroni (2005).

[48] Per questa, e le successive due citazioni: Strawson (1970).

[49] Sull'idea di fioritura umana, si veda Putnam (1981).

[50] *Per Capodimonte. Louise Bourgeois*, Napoli, Museo di Capodimonte 18 ottobre 2008 - 25 gennaio 2009, a cura dello Studio Bourgeois e della Soprintendenza Speciale per il Patrimonio Storico, Artistico ed Etnoantropologico e per il Polo Museale della Città di Napoli. Il catalogo della mostra è stato pubblicato da Electa Napoli, 2008.

[51] Le opere della Bourgeois a cui mi riferisco possono essere trovate facilmente su Internet. Un'immagine che comprende tutte e tre le versioni di *Janus* qui menzionate è all'indirizzo www.guardian.co.uk/artanddesign/2010/jun/01/louise-bourgeois-art-maman-sculpture.

[52] Bourgeois (1998), p. 91.

[53] Bourgeois (1998), pp. 294, 44, 124.

[54] Questo il sottotitolo dato dalla Bourgeois alla serie di incisioni *Topiary* del 1988.

[55] Bourgeois (1998), pp. 133-134.

[56] Vedi le note di Duchamp sulla sposa, e sulla sua «fioritura», nella «Scatola verde» contenuta in Duchamp (1958).

[57] Strawson (1970).

[58] Scruton (1974), p. 92.

[59] Walton (1990).

[60] Kieran e Lopes (2003), p. 1.

[61] Kieran e Lopes (2003), p. 1.

[62] Walton (1990), trad. it. p. 39.

[63] Per il 'disaccoppiamento' vedi Tooby e Cosmides (2001).

[64] Una rassegna aggiornata dei temi trattati negli studi angloamericani sull'immaginazione è in Gendler (2011).

[65] Walton (1990); (2008).

[66] Kant (1798), trad. it. p. 203.

[67] Walton (2008), p. 65.

[68] Walton (2008), p. 65.

[69] Walton (2008), p. 155.

[70] Walton (1990), trad. it. p. 343.

[71] Walton (1993), p. 39.

[72] Walton (2008), p. 74.

[73] Walton (2008), p. 72.

[74] Walton (1990), trad. it. p. 93.

[75] Walton (1990), trad. it. p. 344.

[76] Walton (1990), trad. it. p. 344.

[77] «Tutte le cose di cui so ma a cui in questo momento non sto pensando: 1:36 pm; 15 giugno 1969».

[78] Walton (1990), trad. it. p. 387.

[79] Walton (1990), trad. it. p. 221.

[80] Su questi temi vedi Montani (2010), in particolare 1.4.

[81] Cfr., per esempio, la recente rassegna *Neoludica. Art is a game*, presentata come Evento Collaterale Ufficiale alla 54^a Esposizione Internazionale d'Arte di Venezia, 2011. Il concetto di 'metaoperatività' è stato introdotto da Garroni (1977), (2005); sulle metarappresentazioni vedi Sperber (2000); sulla loro rilevanza in estetica ha insistito recentemente D'Angelo (2011).

[82] Radford (1975).

[83] Tra i sostenitori della «*Thought Theory*», Carroll (1990), Feagin (1996), Lamarque (1981), Moran

(1994).

[84]Ferraris (2009), p. 46.

[85]D'Angelo (2011), p. 82.

[86]Wittgenstein (1938), trad. it. p. 96.

[87]Walton (1997), p. 38.

[88]Anders (1956), trad. it. p. 318.

[89]Walton (1997), p. 46.

[90]Walton (1990), § 7.4.

[91] Natalini (2011).

[92] Hoglebe (1974).

[93]Un tentativo di comprendere questo meccanismo in termini kantiani, in particolare riferimento alla suspense nel cinema, è stato fatto da Zinkin (2003).

[94] Kant (1798), trad. it. p. 237.

[95] Il 'disco' o la 'chiocciola' – mi è stato fatto notare – sono in realtà una 'Q', come l'iniziale del titolo dell'opera.

[96] Si tratta di un'opera permanente del Museo del Novecento. Informazioni su quest'opera e un breve video possono essere trovati all'indirizzo www.museodelnovecento.org/multimedia/videogallery/marzia-migliora-quelli-che-/.

[97]Il trittico di Boccioni è riprodotto all'indirizzo www.artdreamguide.com/_arti/boccioni/_opus/cimac.htm.

[98] Fergonzi, Negri e Pugliese (a cura di) (2010), pp. 67-68.

[99] Cfr. Walton (1990), § 4.3, e Gendler (2003).

[100] Elkins (2003), p. 8.

[101] Weitz (1956).

[102] Danto (2000), p. 135.

[103] Beardsley (1979), p. 729.

[104] Eldridge (2003), p. 259.

[105] Dutton (2006), pp. 367-377.

[106] Gaut (2000).

[107] Goodman (1966), pp. 56-57; (1968), trad. it. p. 225. Wollheim (1980), p. 153.

- [108] Goodman (1968), trad. it. p. 225.
- [109] Goodman (1968), trad. it. p. 220.
- [110] Wittgenstein (1938), trad. it. p. 57.
- [111] Goodman (1968), trad. it. p. 225.
- [112] Goodman (1984), p. 145.
- [113] Beardsley (1979), pp. 741-742.
- [114] Strawson (1953).
- [115] Budd (1995), p. 175, nota 11.
- [116] Cfr. Kieran e Lopes (2006).
- [117] Cavell (1965), p. 87.
- [118] Contro queste posizioni, vedi le analisi di Mele (2009).
- [119] Danto (1986), trad. it. pp. 81-97.
- [120] Cfr. *supra*, § 2.4.
- [121] Currie (2004), p. 60.
- [122] Cfr. Velotti (2003), cap. 4.
- [123] Il luogo classico di riferimento è il § 40 della *Critica della facoltà di giudizio*.
- [124] Tomasello (2008), p. 344.
- [125] Walton (2008), p. 17.
- [126] Arendt (1982), su cui vedi Tavani (2010).
- [127] Steinberg (2007), p. 15, corsivi miei.
- [128] Steinberg (2007), p. 25.
- [129] Danto (1981), trad. it. p. 94.
- [130] Steinberg (2007), p. 6.
- [131] Steinberg (2007), p. 23, corsivo mio.
- [132] Steinberg (2007), p. 311.
- [133] Steinberg (2007), p. 54.
- [134] Steinberg (2007), p. 54.